One Day
Circ

1898

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of
Mich n
Li es
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

329-B

Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1898.

Dreizehnter Jahrgang.

Herausgegeben von **Dr. Franz Xav. Haberl**

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Dreiundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC - X
ML
5
.K58
V.13

Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Die Redaktion des kirchenmusikalischen Jahrbuches gehört nicht zu jenen abergläubischen Leuten, welche mit der Zahl 13 irgend ein Unglück in Verbindung zu bringen pflegen, und gibt daher den 13. Jahrgang (23. des früheren Cäcilienkalenders) mit frischem Mute und unerschütterlichem Vertrauen auf den treuen bisherigen Leserkreis in die Öffentlichkeit.

Übrigens hält sie es doch für ein kleines Unglück, daß infolge der Überfülle des zugesandten und ausgearbeiteten Materiales drei Artikel wegbleiben mußten, die schon im Satze hergestellt waren, jedoch bei dem dreifachen Umfang der Musikbeilage und bei der Erschöpfung des angewiesenen Raumes für die Abhandlungen, Aufsätze und Referate für den Jahrgang 1899 zurückgestellt werden mußten. Viele werden wahrscheinlich die kirchenmusikalische Jahreschronik vermissen, zu deren Herstellung nach dem Tode von Dr. Anton Walter sich die Redaktion selbst im verflossenen Jahre hatte entschließen müssen. Man habe Geduld bis zum nächsten Jahrgang, in welchem dann um so weiter ausgegriffen werden kann. Ein Verzeichnis der Fachblätter, welche in allen Ländern über Kirchenmusik erscheinen, soll in einer der nächsten Nummern der **Musica sacra** abgedruckt werden; daraus wird man ersehen, daß überall der Pflege kirchlicher Musik Förderer und Freunde erstehen, wenn auch nicht alle in Betreff der Mittel zum Ziele übereinstimmen.

Das Jahrbuch (und vor ihm auch der Cäcilienkalender) wollte größeren und umfangreicheren Arbeiten und Studien, welche in periodischen Zeitschriften wegen störender Unterbrechungen selten mit Nutzen gelesen oder studiert werden, seine Spalten öffnen und hat deshalb auch bei den Musikgelehrten Mitarbeiter und dankbare Leser gefunden. Einer der bewährtesten und tüchtigsten Musikgelehrten, Dr. Heinrich Bellermann, Mitglied der kgl. Akademie der Künste zu Berlin (geb. 1832) stellte seine geschichtlichen Bemerkungen über Notation, eine Umarbeitung und Erweiterung eines Kapitels aus seinem Buche über „Mensuralnoten und Taktzeichen", in uneigennützigster Weise zur Verfügung; dafür sei ihm der herzlichste Dank ausgesprochen.

Der Unterzeichnete knüpfte an diese Studie die Beantwortung einer eminent praktischen Frage: „Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?" Die Einschaltung einer kostbaren Auflösungstabelle von Ligaturen, deren Verfasser Giovanni Maria Nanino ist, dürfte die Brauchbarkeit dieser Studie außerordentlich fördern. Auch dem deutschen Kirchenlied ist in dem Artikel unseres treubewährten Herrn Mitarbeiters Karl Walter Aufmerksamkeit geschenkt.

Die mühevolle und fleißige Zusammenstellung der Provinzialkonzilsbeschlüsse über Materien, welche mit der Kirchenmusik im Zusammenhange stehen, und die dem HH. P. Raphael Molitor*) z. Z. in Rom zu verdanken ist, wird und soll auch die

*) Auch dessen, ebenfalls dem Benediktinerorden angehörige HH. Bruder, P. Greg. Molitor (beide sind Söhne des gegenwärtigen Domkapellmeisters J. B. Molitor in Leitmeritz), hat in freundlicher Weise ein Referat (S. 113) ausgearbeitet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht musikalischen Leser des Jahrbuches interessieren, denn durch diese übersichtliche und wohlgeordnete Arbeit kann man sich überzeugen, daß die Kirchenmusik mehr sein soll und eine höhere Aufgabe hat, als eben Musik in der Kirche zu sein. Letztere Auffassung wird durch den Artikel von E. Langer: „Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?“ mit großer Geistesschärfe beleuchtet; die aufgestellten Thesen sind vortrefflich entwickelt und motiviert.

Hoffentlich gibt die bio-bibliographische Studie über M. A. Ingegneri, den wirklichen Komponisten der seit Dezennien fälschlich dem Palestrina zugeschriebenen 27 Charwochenresponsorien, den erwünschten Anstoß zur Nachforschung über die Kirchenkompositionen dieses großen Zeitgenossen Palestrina's in Oberitalien.

Die Redaktion hat sich bei den Besprechungen über die neuesten Resultate der Choralforschung absichtlich jeder Bemerkung, ob sie dem betreffenden Referenten zustimme oder nicht, enthalten. Es ist unmöglich, bei dem Widerstreit der Resultate Partei zu ergreifen, es muß aber mit Dank gegen den ältesten und fleißigsten Mitarbeiter des K. M. Jahrb. ausgesprochen werden, daß dessen objektive Darstellung und Beleuchtung der aufgetauchten Theorien mit großer Klarheit diese schwierige Materie behandelt. Wenn auch im Referate von P. Gietmann auf die Werke von Fleischer und Jakobsthal nochmals zurückgegriffen wird, so war dieser kurze Hinweis nicht wohl zu umgehen, um die Darstellung der Theorien von P. Dechevrens und von Houdard eindringlicher und belehrender gestalten zu können.

Was uns dieses Jahr an ähnlichen Schriften und Studien bringen wird, ist noch nicht vorauszusehen. Es besteht jedoch die Absicht, und sicher wird auch die Mitwirkung der bisherigen und neuer Mitarbeiter nicht fehlen, alle bedeutenden und wissenschaftlichen Publikationen über Materien, welche die Kirchenmusik berühren, im folgenden Jahrgang als gewissenhafte Referate zur Kenntnis unserer Leser zu bringen.

Das Mittel, diesen Vorsatz ausführen zu können, ist den Lesern wohlbekannt, — es lautet:

Regensburg, am 20. Januar 1898.

Dr. Franz X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

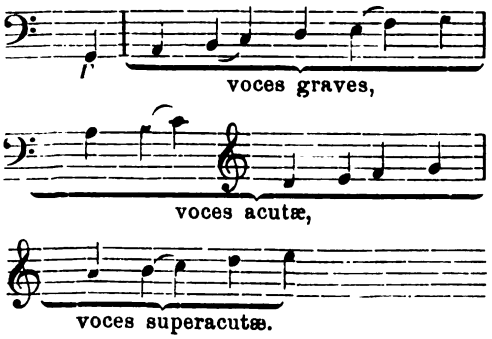
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abhandlungen und Aufsätze.

Geschichtliche Bemerkungen über die Notation

von Dr. Heinrich Bellermann in Berlin.

Die mittelalterlichen Musiker geben das Tonsystem im Umfange von zwei Oktaven und einer Sexte an, vom tiefstem G (Γ oder vox gravissima) bis zum höchsten e (dem e superacutum):



In der Praxis wurde natürlich dieser Umfang in der Höhe sowohl als in der Tiefe überschritten, zumal man keine absolute Tonhöhe (oder Gabelton) hatte. Ich kann in bezug hierauf meine Leser auf meinen Kontrapunkt, Berlin 1887, verweisen, wo in den Kapiteln „Benennung der Töne", „Von den Tonarten" und „Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen" Andeutungen gegeben sind.

Wir wollen nun unsere Blicke auf die Geschichte der Notation wenden. Die alten Griechen, deren Notation die älteste uns erhaltene ist, hatten bekanntlich eine Art Buchstaben-Notation in Gebrauch, in welcher jeder Ton des Systems sein bestimmtes Zeichen hatte. Wie diese Notation und die Gestalt der Zeichen beschaffen war, ist hier nicht der Ort zu erklären. Es ist aber begreiflich, daß eine aus buchstabenähnlichen Zeichen zusammengesetzte Notation niemals die leichte Lesbarkeit unserer heutigen Notation haben kann, in welcher wir bildlich das Fallen und Steigen der Melodie vorgestellt sehen. Ferner mußten die rhythmischen Verhältnisse, falls sich dieselben nicht durch den Gesangstext von selbst ergaben, durch besondere Zeichen über den eigentlichen Noten angezeigt werden, wodurch die Schwierigkeit des Lesens noch vergrößert wurde.

Die griechische Notation ist in den ersten christlichen Jahrhunderten noch in Gebrauch gewesen, auch im Abendlande, welches ja seine musikalischen Kenntnisse von den Griechen erworben hatte. Die Kirche hat sich jedoch niemals dieser Notation bedient, sondern hat in ihren Gesangbüchern Zeichen angewendet, welche unter dem Namen Neumen bekannt sind. Diese Neumen sind möglicherweise die älteste Notation, welche den Versuch macht, ein Bild von dem Gange der Melodie zu geben. Doch sind die Zeichen dieser Notation so unbestimmt und ihre eigentliche Bedeutung ist im Laufe der Zeiten so gänzlich vergessen worden, daß wir kein Urteil über dieselbe haben. Wir wissen nur soviel, daß schon die Zeitgenossen über die Unsicherheit und Vieldeutigkeit der Neumen klagten, wie z. B. Joh. Cottonius (Gerbert, Script. II, p. 258.)

Wir sehen daher im 9., 10., 11. Jahrhundert mancherlei Versuche machen, eine neue, zweckmäßige Notation zu erfinden. Hier ist besonders Hucbald zu nennen (840—930), welcher einmal zur alten griechischen Notation zurückgriff, deren Zeichen er eigentümlich durcheinandergeworfen und entstellt benutzte. Dann erfand er aber noch selbständig zwei Notationen, von denen jene, in welcher er die Textsilben in die Zwischenräume eines Liniensystems eintrug, der Idee unserer heutigen Notation am nächsten kam. [Die verschiedenen Notatio-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nen Hucbald's habe ich in der Kürze in der (Leipziger) Allg. mus. Zeitung 1868, Nr. 37, beschrieben.]

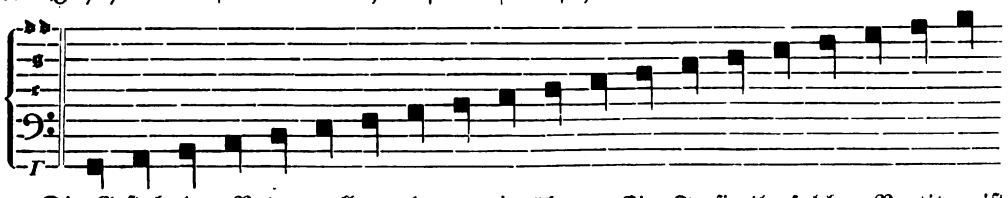
Hierauf machte Guido im Anfange des 11. Jahrhunderts den Versuch, die Neumen auf Linien zu setzen, was ihm jedoch auch nicht vollkommen genügte. Er zog daher die Anwendung der sieben Buchstaben A B C D E F G als die einzig sichere und unzweideutige Notation allen anderen Notationen vor.

Wenn nun auch die Versuche Hucbalds und Guidos noch nicht unmittelbar zur Erfindung einer zweckmäßigen Notation führten, so sind sie jedenfalls für die Folgezeit bedeutende Fingerzeige gewesen. Der Fehler jener beiden war, daß sie einmal nicht neue selbständige Zeichen erfanden, und dann, daß sie die Linien und Zwischenräume nicht in einer konsequenten Weise benutzten. Hucbald schichtete, nur die Zwischenräume ausfüllend, die Silben in das System. Guido zog dagegen einige Linien, nur um einen Anhalt für seine Neumen zu bekommen, und so setzte er z. B. das c (c = acutum) bald auf eine Linie, bald auf einen Zwischenraum, ganz nach Belieben.

In dem nun dem Guido nachfolgenden Jahrhundert ist man endlich auf den glücklichen Gedanken gekommen, ein bestimmtes Liniensystem und zwar für das ganze aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem in Anwendung zu bringen, wobei noch zu bemerken, mit regelmäßiger, feststehender Benutzung der Linien sowohl als auch der Zwischenräume. In diesem System, welches zehn Linien umfaßte, erhielt jede Stufe ihre unveränderliche Stelle. Die unterste Linie war für das *F*, oder die vox gravissima bestimmt, der daneben liegende erste Zwischenraum für das A-grave u. s. w. bis schließlich auf die zehnte Linie das d-superacutum und über dieselbe das e-superacutum kam. Der Uebersicht wegen setzte man zu Anfang fünf claves signatae in gregorianischen Buchstaben vor, nämlich:

1) das *F* für die vox gravissima,
2) ein F für das F-grave (unser sog. Baßschlüssel),
3) ein c für das c-acutum (unser Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel),
4) ein g für das g-acutum (unser Violinschlüssel),
5) ein dd für das d-superacutum,

so daß die ganze Tonleiter geschrieben so aussah:



Die Gestalt der Noten wollen wir vorläufig noch unberücksichtigt lassen. Ich habe ihnen hier die Gestalt gegeben, welche man im 12. und 13. Jahrhundert und noch später für die lange Note (longa) gebrauchte, während die brevis ohne Strich gemacht wurde. Dies sind offenbar die beiden ersten Figuren, obgleich sich dies nicht nachweisen läßt, sowie auch der Erfinder dieses zehnlinigen Systemes unbekannt geblieben ist.

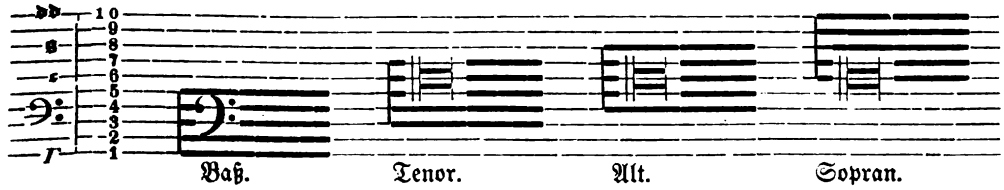
Hier sei gleich beiläufig erwähnt, daß man im 15. und 16. Jahrhundert das zehnlinige System häufig zu Partituren angewendet hat, indem man die Stimmen mit verschiedenfarbiger Tinte in dasselbe hineinschrieb, z. B. Tenor rot; Alt grün; Baß und Sopran beide schwarz, welche sich ihrer Entfernung voneinander wegen selten berühren. Ein Facsimile solcher Partitur ist zu finden in meinem „Kontrapunkte", Berlin 1887.

Mit Feststellung der zehn Linien und damit, daß ein jeder Ton seine bestimmte unveränderliche Stelle in diesem System erhielt, war eigentlich alles erfunden, was zu unserer heutigen Notation gehört, natürlich abgesehen von der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse, welche sich im Laufe der Jahrhunderte wesentlich veränderte. Die Bezeichnung der Tonverhältnisse ist dagegen dieselbe geblieben, und nur durch die Einführung einer absoluten Tonhöhe (oder eines Kammer- oder Gabeltones) hat man später vom 17. und 18. Jahrhundert an die transponierten Scalen gebraucht, während man früher bis ins 17. Jahrhundert hinein fast ausschließlich

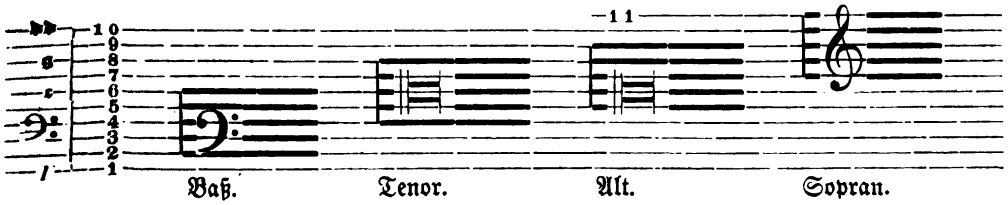
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Verhältnisse in der untransponierten Scala notierte und in jener mit dem b-rotundum gebildeten, d. h. nach modernem Sprachgebrauch: die alten Komponisten schrieben stets in den Tönen von C-dur, bisweilen auch von F-dur, sie nahmen aber diese Scalen in Rücksicht auf die Komposition und die ausführenden Sänger bald höher, bald tiefer an, — die Modernen haben dagegen dem Ton c und somit dem ganzen Tonsystem eine bestimmte Tonhöhe gegeben, so daß die Komponisten selbst die absolute Tonhöhe in ihren Gesängen bestimmen können, und in Rücksicht hierauf in C-dur, Cis-dur, D-dur, Es-dur u. s. w. schreiben. In beiden Fällen aber gibt das Liniensystem die Verhältnisse der diatonischen Tonleiter an, d. h. einer Leiter, in welcher nach je zwei ganzen und dann nach drei ganzen Tönen ein halber Ton (ein λεῖμμα) folgt, und insofern ist es richtig, daß in der Bezeichnung der Tonverhältnisse keine wesentliche Änderung seit Erfindung des Liniensystems eingetreten ist. Hieran müssen wir festhalten, wenn wir auch heutzutage niemals das zehnlinige System gebrauchen. Denn alle zehn Linien geben für eine einzelne Stimme einen viel zu großen Umfang an und sind außerdem für das Auge unübersichtlich. Aus diesem Grunde schrieben die Alten, wie ich gezeigt habe, auch nur ihre Partituren hinein. Wir nehmen aber für die partes eine kleinere Anzahl von Linien aus dem großen Liniensystem heraus, und zwar soviel, daß sie für die zu notierende Melodie genügen. Da eine solche Melodie ungefähr den Umfang einer Oktave einnimmt, allerhöchstens etwa eine Duodecime, so wird man niemals (oder höchst selten) mehr als vier oder fünf Linien nötig haben. Auf vier Linien kann man mit Benutzung der beiden äußeren Räume neun Noten, auf fünf Linien eilf schreiben. In der Mensuralmusik hat sich schon sehr früh der Gebrauch eingebürgert, fünf Linien zu nehmen. Den Choralgesang hat man indes gewöhnlich nur auf vier Linien notiert.

Aber auch bei dieser geringen Anzahl von Linien nimmt jede Tonstufe ihre ganz bestimmte Stellung ein. Niemals kann ein Ton, welcher im zehnlinigen System auf einer Linie steht, bei vier oder fünf Linien auf einen Zwischenraum kommen. Das vier- oder fünflinige System ist also stets ein Teil des zehnlinigen und man hat nur diejenigen Linien der Raumersparnis wegen weggelassen, welche außerhalb des Umfanges der zu notierenden Melodie liegen. Daher gibt auch Johannes Tinctoris in seinem Diffinitorium musicae von jeder einzelnen Stufe des Tonsystems an, ob sie auf einer Linie oder auf einem Zwischenraum steht, z. B. von A-la-mi-re acutum heißt es est linea, vom A-la-mi-re superacutum est spatium u. s. w. Bei gewöhnlicher Tonhöhe nimmt man für den Baß die fünf tiefsten Linien, für den Tenor die 3., 4., 5., 6. und 7., für den Alt die 4., 5., 6., 7. und 8., und für den Sopran die 6., 7., 8., 9. und 10. an, wie die Tabelle zeigt:



Dies sind die vier gewöhnlichsten Schlüssel. Bald fügte man noch eine eilfte Linie in der Höhe hinzu und schrieb die vier Stimmen mit diesen Schlüsseln:

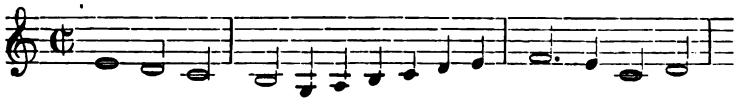


Diese Anordnung der Schlüssel hieß die Chiavette und verlangte natürlich eine etwas tiefere Intonation als die obige. Vgl. hierüber „Kontrapunkt" pag. 72 u. f.

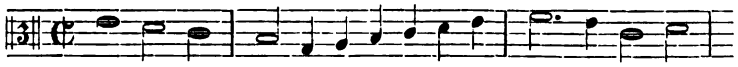
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es versteht sich von selbst, daß ein jeder, welcher sich ernstlich mit Musik und namentlich mit älterer Musik und mit der Geschichte unserer Kunst beschäftigen will, über diese Dinge unterrichtet ist. Durch die gegebenen Schemata wird sich auch ein jeder leicht überzeugen können, daß es eine abscheuliche Barbarei ist, für den Tenor den Violinschlüssel in der tieferen Oktave zu gebrauchen, wie das jetzt von neueren Komponisten leider häufig geschieht. Hierdurch kommen die für die Linien bestimmten Töne auf die Zwischenräume zu stehen und umgekehrt. Und nun schreibt man auch noch den Alt in den Violinschlüssel und denkt wieder, wie bequem man sich die Sache macht, wenn man dadurch lauter Noten mit Hilfslinien erhält, z. B.

so:



statt:



Und doch ist die Unbequemlichkeit des Lesens nicht der einzige Schaden. Die Musiker verlernen durch die ganz verdrehte Anordnung der Schlüssel in ihren Partituren immer mehr, den richtigen Umfang der Singstimmen einzuhalten. Eine Altstimme von Mendelssohn, Schumann, Hiller u. s. w. liegt meist so hoch, daß sie in der That gar nicht mehr von wirklichen Altstimmen auszuführen ist. Wer also heutzutage wieder Musik lernen will, muß sich zunächst mit den Schlüsseln und dem wahren Umfang der Singstimmen bekannt machen. Und je mehr man die Geschichte der Musik und die älteren Meisterwerke kennen lernt, je mehr wird man zu der Überzeugung kommen, daß die alten Musiker in allen diesen Dingen viel feiner als die modernen fühlten, welche durch die Instrumentalmusik verwöhnt und verdorben, immer mehr die wirkliche gesungene Musik verlernt haben.— Soviel über die Bezeichnung der Tonverhältnisse.

Die rhythmischen Verhältnisse wurden durch die Gestalt der Noten ausgedrückt; die älteste Notenschrift zeigt folgende drei Figuren, die ich im folgenden erklären werde: ▮ longa, ▮ brevis, und ♦ semibrevis.

Aller Wahrscheinlichkeit nach läßt sich annehmen, daß man im allerersten Anfang der mehrstimmigen Musik sich nur mit der Bezeichnung von Länge (▮) und Kürze (▮) begnügte, ohne daß man sich des quantitativen Unterschiedes beider vollkommen bewußt war, wie ja auch die alten Metriker — unbekümmert um den musikalischen Takt oder Rhythmus — nur von langen und kurzen Silben sprechen. Eine genauere Beobachtung der rhythmischen Verhältnisse aber, welche die notwendige Folge der Verbindung mehrerer verschieden gegliederter Stimmen war, ließ dann einen genau bestimmbaren Wert der einzelnen Notengattungen feststellen, wodurch die Musik zur Mensuralmusik wird. Bei einem genaueren Messen ergab sich aber bald, daß Länge und Kürze nicht immer in demselben Verhältnis zu einander stehen, sondern daß gewisse Abstufungen zwischen beiden stattfinden; und dies war die Veranlassung, daß man eine noch kleinere Note als die brevis, die semibrevis ♦ hinzunahm und ebenso nach der andern Seite hin eine längere als die longa, die duplex longa ▬. Der eigentliche Wert jeder einzelnen Note ergab sich aber erst aus dem den ganzen Gesang regelnden Takt (Arsis und Thesis), welcher in der Notenschrift dem Auge verborgen war und nicht wie bei uns Modernen durch Taktstriche veranschaulicht wurde. Die Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse machte daher den mittelalterlichen Musikern große Schwierigkeiten. Man kann daher sagen, daß die Entwicklung der Mensuralnotation einen sehr wichtigen Teil der Musikgeschichte bildet und Hand in Hand geht mit der Entwicklung der mehrstimmigen Musik überhaupt.

Die älteste Musik, wie wir sie kennen gelernt haben (bei den Griechen und in den ältesten Zeiten des Christentums), war die einstimmige Musik. Das Hucbald'sche Organum ist noch nicht eine mehrstimmige Musik zu nennen, sondern kann nur als ein ungeschicktes Experiment angesehen werden, in welchem noch keine Spur einer irgendwie selbständigen Stimmführung zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sehen ist. Aber auch die Guido'sche Art zu komponieren ist noch keine wahre Mehrstimmigkeit, weil, trotz der Anwendung von Terz, Quart und Secunde, alle Melodienschritte von den singenden Stimmen gleichzeitig gemacht wurden. Die wahre Mehrstimmigkeit entsteht aber erst dann, wenn die Stimmen im Stande sind, gleichzeitig Melodien von verschiedener Gliederung zu singen. Diese Möglichkeit wurde nun durch die neue Notation in vollkommenem Maße eröffnet. Wie sich indes die ersten Versuche gestalteten, weiß man freilich nicht, da die nötigen Dokumente fehlen.

Der älteste Schriftsteller über mehrstimmige Musik ist Franco von Köln, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts gelebt hat. Über die Zeit seines Lebens und sein Vaterland fehlen alle genaueren Angaben. Lange Zeit hielt man ihn für einen Lütticher Scholastikus, der etwa ein Zeitgenosse Guidos war. So früh kann er aber unmöglich gelebt haben, da er bereits eine ganz ausgebildete Lehre der Notation und der mehrstimmigen Komposition bringt, Dinge, von denen weder Guido, noch Aribo, noch die Schriftsteller des eilften Jahrhunderts eine Ahnung hatten. Der Inhalt seiner Schriften widerspricht also jener Annahme vollkommen. Ferner aber auch der Name Franco de Colonia, während jener alte Scholastikus des 11. Jahrhunderts zu Lüttich gelebt und ein Werk de quadratura circuli u. a. geschrieben hat. Dann ist aber noch als ein Grund, daß wir den Mensuralisten Franco erst in das Ende des 12. oder gar in den Anfang des 13. Jahrhunderts setzen müssen, der Umstand anzuführen, daß Franco nicht einmal der Erfinder der neuen Notation ist, sondern Vorgänger in seiner Kunst gehabt hat. Er sagt selbst ausdrücklich, er wolle die Lehren anderer zusammenstellen, ordnen und etwaige von jenen gemachte Irrtümer verbessern. In einem anonymen Traktat aus dem 13. Jahrhundert, welchen Coussemaker Teil I seiner nova series Scriptorum etc. (Paris 1864) veröffentlicht hat, sind einige geschichtliche Notizen enthalten, welche uns solche Vorgänger des Franco nennen. Ich führe hier nur einen gewissen Perotinus Magnus, einen gewissen Leoninus, auch einen gewissen Petrus an, welcher daselbst optimus notator genannt wird, also besonders in der Kunst der Notenschrift bewandert gewesen zu sein scheint. Alle diese haben sich noch einer unvollkommeneren Notation bedient, bis zu den Zeiten der beiden Francos, von denen der eine Franco primus, der andere Franco de Colonia genannt wird. Diese fingen ihrerseits an, heißt es dort, in etwas abweichender Weise zu notieren und von diesen stammen die Regeln, nach denen man im 13. Jahrhundert und in der Folgezeit notiert hat.

In welchem Verhältnis die beiden Francos zu einander gestanden, kann ich nicht angeben; doch scheint auch jener Franco primus zu seiner Zeit berühmt gewesen zu sein. Ich nehme an, daß er identisch mit dem Franco von Paris ist, von welchem Coussemaker einige dreistimmige Sätzchen in seiner l'art harmonique mitgeteilt hat. Auch scheinen beide Francos in jenen alten Zeiten bisweilen verwechselt worden zu sein; denn die Mailänder Handschrift des von Franco von Köln verfaßten Werkes trägt dort die Aufschrift: „Ars cantus mensurabilis Franconis Parisiensis". Nach diesen Erörterungen hat also Franco von Köln in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts gelebt, möglicherweise in irgend einem Kloster zu Köln. Seine Schrift hat er betitelt: Ars cantus mensurabilis, d. i. die Kunst des Mensuralgesanges.

Zunächst müssen wir nun zu einer genaueren Betrachtung der Franconischen Notation übergehen. Es ist eine höchst eigentümliche Erscheinung, daß alle älteren Mensuralisten bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein nur den dreiteiligen oder ungeraden Rhythmus kennen und erst in dem genannten Jahrhundert die Spuren des späterhin so allgemein gebrauchten geraden Rhythmus zu entdecken sind, obwohl sonst unsere Theoretiker (wie z. B. Ed. Krüger, System der Tonkunst, Leipzig 1866 u. a.) meistens der Ansicht sind, daß der gerade Rhythmus der natürlichere, ursprünglichere und leichter faßliche, und der ungerade erst bei einer Erweiterung und Vervollkommnung der Kunst zur Anwendung gekommen sei. Die ältesten Mensuralisten sprechen jedoch niemals vom geraden Rhythmus und es kann wohl sein, daß sich in jenen frühesten Zeiten die Mensuralmusik eng der damals all-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gemein gebräuchlichen und nach der Quantität der Silben gemessenen lateinischen Sprache anschloß, in welcher der trochäische und jambische Rhythmus — ⏑ — ⏑ und ⏑ — ⏑ — vorherrschte. Für diesen Rhythmus scheint man daher zunächst zwei Figuren erfunden zu haben (▮) die longa, für die lange Silbe und die brevis (▪) für die kurze. Der longa wurden übereinstimmend mit den Gesetzen der Metrik, wenn ihr eine Thesis (brevis, Kürze) folgte, zwei Zeiten, wenn dagegen wiederum eine arsis (eine longa) folgte, drei Zeiten zuerteilt. Die brevis oder kleinste Zeit im Rhythmus nannte man eine Zeit (tempus) und die Vereinigung von Länge und Kürze, also den ganzen Takt (die Zeitdauer von drei tempora) Modus. Der Name tempus ist in der Folgezeit bei der Note brevis geblieben; man bezeichnete später überhaupt das Maß der brevis damit, ogleich sie nicht mehr der kleinste rhythmische Teil war, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben; ebenso ist der Name modus für das Maß der longa geblieben.

Franco beginnt seine ars cantus mensurabilis damit, daß er sich das Verdienst zuspricht, die auf die Mensuralmusik bezüglichen Lehren geordnet und von Irrtümern gereinigt zu haben. Hierauf folgt Kapitel I „De definitione musicae mensurabilis et ejus speciebus". Nach der daselbst gegebenen Definition ist der Mensuralgesang eine nach kurzen und langen Noten abgemessene mehrstimmige Musik. Das zweite Kapitel trägt die Aufschrift: „De discantus definitione et divisione." Diskant wird das gleichzeitige Erklingen verschiedener Gesänge oder Stimmen genannt. Das dritte Kapitel heißt: „De modis cujuslibet discantus." Was unter modus zu verstehen ist, habe ich bereits angedeutet; modus bezeichnet dem Wesen nach eigentlich das, was die Alten einen *πόδς ῥυθμικὸς* nannten. Wie aber dieser Begriff schwankend ist, so daß man darunter einmal das versteht, was wir in der modernen Musik einen Takt (sei es nun einen geraden oder ungeraden, oder einen einfachen oder größeren zusammengesetzten) nennen; ein andermal im Allgemeinen einen Versfuß (als Dactylus, Anapäst, Trochäus, Jambus 2c.), so ist die Definition auch bei Franco etwas dehnbar. Indem er zunächst Modus im letzteren Sinne als Versfuß (d. i. rhythmisch gegliederte Figur) auffaßt, stellt er fünf modi auf, nämlich:

1. Den modus primus, welcher aus lauter (dreizeitigen) Längen besteht ▮▮▮ oder auch abwechselnd aus Länge, Kürze, Länge, Kürze ▮▪▮▪.

2. Die von ihm als modus secundus bezeichnete Tonfigur besteht aus dem Umgekehrten: Kürze, Länge, Kürze, Länge: ▪▮▪▮.

3. Im modus tertius folgen auf eine Länge zwei Kürzen und so fort, in dieser Weise: ▮▪▪▮▪▪ 2c.

4. Der modus quartus ist das Umgekehrte des dritten modus; er beginnt mit zwei Kürzen, denen eine Länge folgt und so fort: ▪▪▮▪▪▮.

5. Und schließlich der modus quintus besteht aus lauter kleineren Noten, breves und semibreves untermischt.

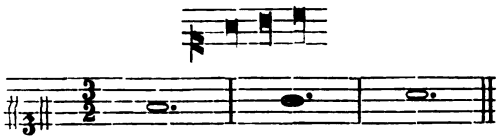
Diese fünf modi hält er für genügend, obgleich andere Mensuralmusiker mehr annehmen; und er fügt an einer anderen Stelle (nämlich Kap. IX) hinzu, daß alle Modi dem Wesen nach auf einen einzigen zurückzuführen seien, nämlich auf den dreizeitigen Takt, denn dieser liege aller Musik zu Grunde. Man solle sich daher nicht unnützerweise streiten, ob ein Gesang diesem oder jenem der fünf modi angehöre; man kann ihn demjenigen zuzählen, in welchem er sich am meisten bewegt.

Das folgende Kap. IV „de Figuris sive signis cantus mensurabilis" macht uns mit den Notenfiguren longa, brevis, semibrevis und duplex longa bekannt, dieselben habe ich bereits mitgeteilt und füge nur noch hinzu, daß die longa und die duplex longa den Strich stets an der rechten Seite (▮ ▬▮) haben.

Kap. V ist überschrieben „de ordinatione figurarum ad invicem"; dasselbe macht uns mit dem Wert der Noten bekannt, welcher aus ihrer gegenseitigen Stellung zu einander sich ergiebt. Wir haben also beim Lesen stets die Einteilung der Noten in den dreiteiligen Rhythmus im Auge zu behalten. Wir wollen nun die den Wert der Noten bestimmenden Regeln zunächst in Rücksicht des Verhältnisses der longa zur brevis betrachten. Hierüber ist folgendes ins Auge zu fassen: Regel 1. Folgt auf eine longa, welche mit der guten Takt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

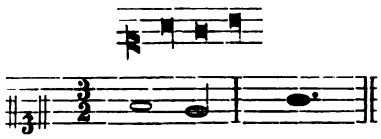
zeit (der arsis) beginnt, wieder eine longa, so gilt sie drei Zeiten oder einen vollen Takt.



Anm. Wir wollen hier die longa durch die ganze Note und die brevis durch die halbe Note übertragen; den ganzen Takt demgemäß also durch eine punktierte ganze Note oder durch drei halbe Noten in der modernen Notation darstellen.

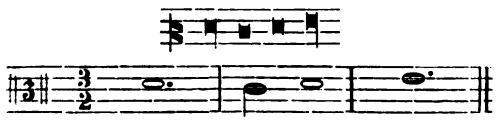
Eine solche dreizeitige Longa heißt longa perfecta.

Regel 2. Steht zwischen zwei Longae, (von denen die erste auf der arsis steht,) eine brevis, so gilt die erste longa nur zwei Zeiten und die dritte Zeit des Taktes wird von der brevis ausgefüllt, z. B.:



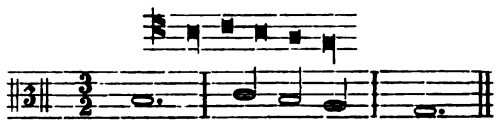
Der Wert der zweiten longa richtet sich natürlich wieder nach der folgenden Note. Die zweizeitige longa wird longa imperfecta genannt.

Regel 3. Stehen zwischen zwei longae zwei breves, so gilt die erste longa einen ganzen Takt von drei Zeiten, die beiden breves zusammen einen solchen und der Wert der zweiten longa richtet sich wieder nach dem folgenden. Was nun die beiden breves betrifft, so gilt darüber folgendes: Die erste brevis erhält den Wert von einer Zeit, die zweite dagegen wird verdoppelt und erhält zwei Zeiten. Demgemäß ist die Übertragung diese:

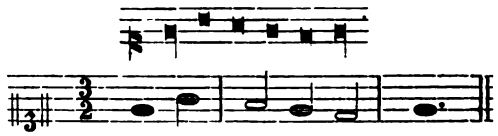


Die erste einzeitige brevis wird brevis recta, die andere zweizeitige brevis altera (auch bisweilen alterata) genannt. Eine solche Wertverdoppelung oder Alteratio kann nur die zweite brevis im Takte treffen.

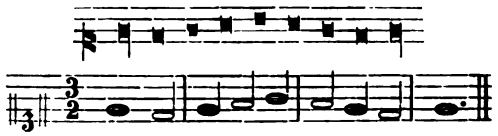
Regel 4. Stehen zwischen zwei longae drei breves, so macht die erste longa einen Takt für sich aus, ebenso die drei breves für sich und der Wert der zweiten longa richtet sich nach dem Folgenden:



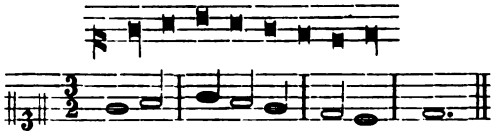
Regel 5. Stehen zwischen zwei longae vier breves, so gilt die erste longa (als longa imperfecta) nur zwei Zeiten, so daß von den vier breves die erste auf die dritte Zeit des Taktes kommt. Der Wert der zweiten longa hängt von dem Folgenden ab, z. B.:



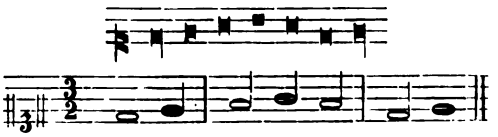
Regel 6. Stehen zwischen zwei longae mehr als vier breves, also fünf, sechs, sieben, acht, neun und noch mehr, so ist die erste longa stets imperfect oder zweizeitig; und es kommt von den breves die erste auf die dritte Taktzeit. Mit den folgenden breves (d. h. nach Abzug jener ersten) verhält es sich so: a) läßt sich die Zahl derselben durch drei teilen, so kommt die folgende longa auf den vollen Takt zu stehen und ihr Wert richtet sich nach dem folgenden:



b) bleiben dagegen zwei breves übrig, so machen diese beiden letzten einen Takt für sich aus, indem die letzte brevis zur altera wird:



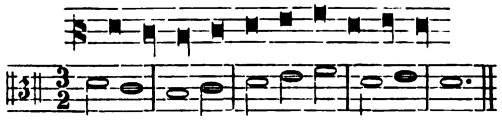
c) bleibt aber nach der Teilung durch drei eine einzelne brevis übrig, so kommt diese auf die erste Zeit des Taktes und hierdurch wird die folgende longa imperfekt gemacht (dieselbe nimmt dann die zweite und dritte Taktzeit ein), z. B.:



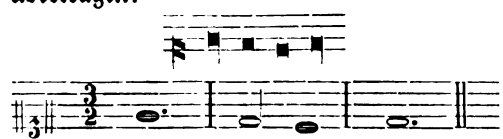
und hieraus ergiebt sich ganz von selbst:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

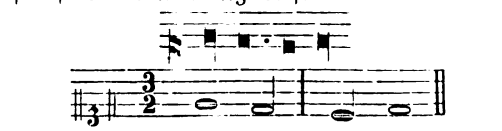
Regel 7, daß auch auf der Arsis eine brevis und auf der thesis eine longa stehen kann; und dann, daß in allen solchen Fällen die longa nur zwei Zeiten (nämlich die zweite und dritte Zeit des Taktes) gilt, gleichgültig, was darauf folgt. Synkopierte Noten (d. h. solche, die auf der schlechten Zeit beginnen und in den folgenden Takt übergehalten werden), kommen bei den ältesten Mensuralisten noch nicht vor, sondern finden erst dann ihre Anwendung, nachdem an Stelle des dreizeitigen Maßes das zweizeitige getreten. Nach dieser Regel 7 kann also auch zu Anfang eines Gesanges eine brevis mit nachfolgender zweizeitiger longa stehen, z. B.:



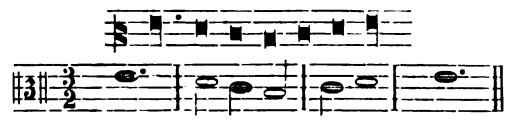
Dies sind die Grundregeln der Franconischen Notation; durch dieselben erfahren wir, auf welche Weise wir mit den als breves und longae bezeichneten Noten den dreizeitigen Takt auszufüllen haben. Diese Regeln wurden aber noch modifiziert durch ein kleines Zeichen (Punkt oder Strichelchen), welches man die Divisio modi nennt und welches die Stelle des modernen Taktstriches vertritt. Es wird nämlich in allen denjenigen Fällen gesetzt, wo die Einteilung eine andere sein soll, als es die von mir angegebenen sieben Regeln verlangen (wir haben dies schon bei Betrachtung der Noten im tempus perfectum kennen gelernt). Am besten und kürzesten wird sich die Divisio modi an einigen wenigen Beispielen erörtern lassen. — Nach Regel 3 hätten wir folgende Noten so zu übertragen:



Setzen wir aber zwischen die beiden breves einen Punkt oder die Divisio modi, so ist die Einteilung diese:

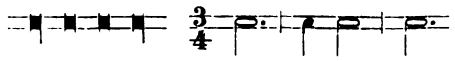


Und in dieser Weise ist es in allen Fällen. Steht die divisio unmittelbar hinter einer dreizeitigen longa, z. B.:



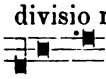
so nennt sie Franco ein signum perfectionis; denn ohne die divisio würde hier die longa nach Regel 6 c. zweizeitig oder imperfekt sein. Doch ist dieser Name „signum perfectionis“ höchst unwesentlich, da auch an dieser Stelle der Punkt an Stelle des Taktstriches steht.

Über diese höchst einfachen Regeln, welche sämtlich den Zweck hatten, den dreiteiligen Takt zur Geltung zu bringen, sind sich manche Historiker nicht klar geworden. Ich führe unter anderen nur Forkel an, welcher uns einen ausführlichen Auszug aus Francos Schrift in seiner allgemeinen Geschichte der Musik, T. II. pag. 393 u. f. giebt; er sieht aber alles, was die Alteratio, die Imperfectio u. s. w. anbetrifft, als ganz willkürliche Annahmen an, obgleich sie doch notwendige Mittel waren, den dreizeitigen Takt auszufüllen. So sagt er pag. 400, nachdem er ganz richtig angegeben, daß, wenn zwei Breves einer Longa folgen, die Longa perfekt sei, und die zweite Brevis alteriert werde:



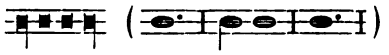
„Wäre aber zwischen diesen zwei Bre„ves ein Punkt befindlich, dann würde aus „der Longa eine Brevis und die übrigen Breves würden Breves rectae,“ z. B.:

übersetzt:

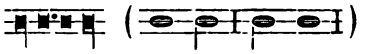
„Ist es nicht zu verwundern, daß man „in so einfache Dinge so viele Verwirrung „gebracht hat? Warum nicht drei gleiche „Zeichen, wenn sie doch alle drei einerlei „Wert haben sollen? Freilich sagt Franco „von diesem Fall insbesondere, daß er nur „selten vorkomme; aber er hätte gar nicht „vorkommen müssen.“ Er kam auch, wie wir oben gesehen haben, in der That nicht vor; allerdings heißt die hierauf bezügliche Stelle bei Franco (pag. 5): Si vero inter praedictas illas duas breves ille tractus, qui divisio modi dicitur, apponatur, ut hic:  tunc longa brevis: brevium autem ipsarum quaelibet erit recta; hoc tamen rarissime invenitur. Offenbar steht hier tunc longa brevis für tunc longa imperfecta und das rarissime

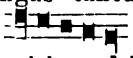
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bezieht sich nur darauf, daß man diesen Versfuß - ⌣ ⌣ | ⊐ ⊏ | ⊏ ⊐ | zu seiner Zeit selten angewandt hat; wäre er häufiger gewesen, so hätte man wohl nicht in diesem Falle die Divisio modi gesetzt, sondern sie nur wie in der späteren Zeit so angewandt: ▪ ▪ ▪ ▪. Es wird außerdem die Forkelsche Ansicht durch eine Stelle aus einem anonymen Traktat De arte discantandi (Coussemaker hist. de l'harm. pag. 267) widerlegt, wo es folgendermaßen heißt: Ambae longae erunt perfectae, nisi sola brevis vel valor (der Wert einer Brevis) praecedit vel sequatur, ut hic:

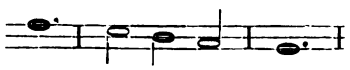


nisi per divisionem modi aliter distinguuntur, ut hic:



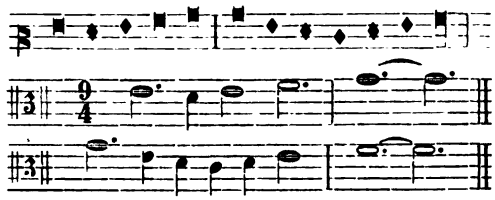
Tunc ambae breves erunt aequales et prima brevis vel valor imperficit primam longam, secunda vero secundam. Ebenso muß Forkels Auslegung der folgenden Regel berichtigt werden: Si tres (breves) inter duas longas tantum accipiantur, ut hic patet:  , idem quod prius habetur, nisi quod illa, quae primo altera brevis dicebatur, hic in duas rectas separatur. Forkel sagt hierüber: „Drei Breves zwischen zwei Longis folgen „der vorhergehenden Regel, wenn nicht die„jenige, welche Brevis altera genannt wird, „in zwei rectas Breves geteilt ist. Dem„nach hat folgender Satz in neueren Noten folgendes Verhältnis:

Diese Stelle ist aber so zu verstehen: In dem Falle, daß drei Breves zwischen zwei Longae stehen, sind sie der früheren Regel (als wenn nur zwei ständen) unterworfen, nur daß wir uns die zweite Brevis, die dort alteriert werden mußte, in zwei gewöhnliche Breves geteilt denken müssen. Die Übertragung ist also ganz einfach diese:

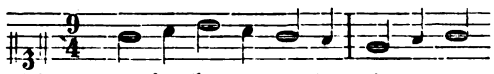


Die Berichtigung seines letzten Beispieles pag. 402 ergiebt sich aus dem bisher Gesagten von selbst.

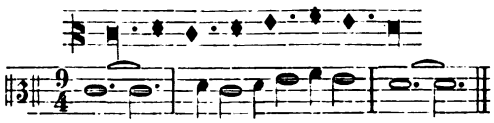
Nun hat Franco noch die Teilung der breves in semibreves; hiermit verhält es sich so: Ursprünglich kamen auf eine brevis oder eine Zeit des Taktes drei semibreves, und auf einen ganzen Takt oder auf eine longa perfecta neun. Auf eine Zeit, d. h. auf eine brevis recta können aber auch nur zwei Semibreves gesetzt werden: in diesem Falle nimmt die erste ein Drittel und die zweite zwei Dritteile der breves ein, z. B.:



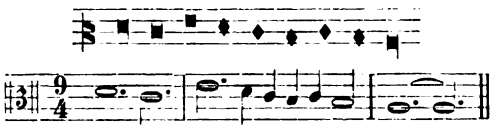
man nennt die letzten, zwei Dritteile der brevis umfassende semibrevis eine s. major, die anderen dagegen minores. Daß hier die zweite semibrevis die major ist, ist analog der Alteratio der zweiten brevis. — Über das Verhältnis der brevis zur semibrevis ist noch zu merken, daß zu Francos Zeiten die Semibrevis keinen Einfluß auf den Wert einer vorangehenden brevis ausübte und etwa, wie bei dem Verhältnis der brevis zur longa, ein Dritteil ihres Wertes entzog. Hieraus folgt, daß man in der alten Mensuralnotation diese rhythmische Einteilung



nicht ausdrücken konnte, sondern immer nur das Umgekehrte, so daß die Viertelnote vor der halben steht, z. B.



Diese rhythmische Einteilung hat etwas unbeholfenes, widerhaariges; man findet daher in den Kompositionen dieselbe nur selten einmal durch einen ganzen Takt durchgeführt. Gewöhnlich stehen mehrere minores, denen dann nur eine major folgt, z. B.:

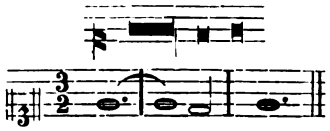


Soviel über die Semibreves; wobei ich nur noch hinzuzufügen habe, daß man auch zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Einteilung dieser den Punkt als Divisio (d. h. als divisio temporis) benutzt.

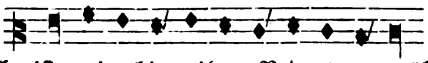
Die duplex longa ist die Vereinigung zweier einfacher longæ zu einer größeren Figur: . Es gelten für sie dieselben Regeln, welche wir über den Wert der einfachen Noten aufgestellt haben, z. B.



Kapitel VI ist überschrieben: „de plicis in figuris simplicibus", „Von der Plica bei den einfachen Noten." Über die äußere Gestalt der Noten des Franco habe ich bereits gesagt, daß die longa ursprünglich ein Viereck mit herabgehendem Strich an der rechten Seite ist ( ), die brevis dagegen ein Viereck ohne Strich, . — Der Strich an der rechten Seite ist das eigentliche Zeichen der longa, worauf wir zu achten haben. Schon früh aber verband man mit den Noten eine Art Verzierung, welche man Plica nannte. Wie diese Verzierung beschaffen war, ob ein Vorschlag, ein Triller oder sonst etwas ähnliches, läßt sich heutzutage nicht mehr ermitteln. Franco sagt von ihr: Plica est nota divisionis ejusdem toni in gravem et acutum; ein anonymer Traktat (welchen Coussem. in seiner hist. de l'harm. mitgeteilt hat) drückt sich wörtlich ebenso aus, fügt aber noch hinzu: „et debet formari in gutture cum epiglotto. Ἐπιγλωττίς ist nach Plinius hist. nat. XI. 66. und Aul. Gell. XVII. 11. der Kehldeckel, welcher beim Essen die Luftröhre schließt; die Plica muß demnach eine Art gurgelnden Vorschlages gewesen sein. Der etwas später lebende Marchettus von Padua sagt Anfang des 14. Jahrh., die Plica sei erfunden, ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur. Mehr Stellen hierüber siehe bei Forkel, allg. Gesch. II. pag. 403 u. f. Nirgends bekommen wir von dem eigentlichen Wesen der Plica eine klare Vorstellung. Coussemaker übersetzt sie in seinen Übertragungen alter Mensuralkompositionen als kurzen Vorschlag, indes ohne genügenden Grund. — Das Zeichen für die Plica besteht in einem (oder auch in zwei) Strichen, so daß hierdurch bisweilen auch die brevis einen Strich erhält, dieser steht dann aber immer an der linken Seite, so und auch mit einem zweiten kleineren Strichelchen an der rechten Seite so: -- Geht der größere Strich links aufwärts, so heißt sie eine plica brevis ascendens, geht er abwärts, eine plica brevis descendens.

Auch die longa erhielt eine Plica, so , hier steht der größere Strich an der rechten Seite. Das erste Zeichen ist eine plica longa descendens, das andere eine pl. l. ascendens.

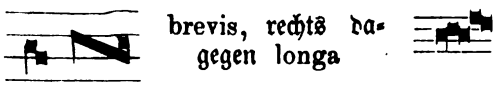
Da uns aber wie gesagt, über die Ausführung der Plica nur höchst mangelhafte, nichtssagende Andeutungen überliefert sind, so müssen wir uns nur merken, daß wir bei Übertragungen der alten Kompositionen folgende drei Zeichen als longa zu lesen haben, und dagegen folgende fünf als breves; denn die Plica ändert nichts am Werte der Noten. — Auch bei den Semibreves kommt die Plica vor und zwar dann, wenn drei minores für eine brevis stehen,



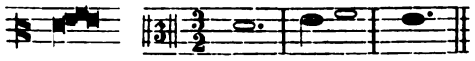
doch ist mir hier ihre Bedeutung völlig rätselhaft.

Kapitel VII behandelt die Lehre von den Ligaturen. Wir finden hier schon genau die Regeln, wie sie oben angegeben sind, so daß ich mich hier kurz fassen kann. Auch über die Entstehung der Ligaturen erhellt schon einiges aus den pag. 12. angeführten Worten des Franchinus. Hiernach glaube ich annehmen zu dürfen, daß man zunächst nur breves in ihrer eigentlichen Gestalt wie im cantus planus verbunden hat; bei weiterer Entwicklung der Kunst, wo sich das Bedürfnis zeigte, auch Noten von verschiedener Dauer auf einer Silbe zu singen, wurde zum Teil durch beigefügte Striche der ursprüngliche Wert (die proprietas) der Initialis oft geändert. Ferner hatte dann noch das Auf- und Abwärtssteigen der Ligatur einen Einfluß, so daß wir bekanntlich in der ligatura ascendens die erste Note brevis, dagegen in der ligatura descendens sie longa zu messen haben. Es ist schwer, sich die Ursache dieser Eigentümlichkeit zu erklären; ich lasse es daher unerörtert, ob diese Regel rein zufällig entstanden ist oder ob musikalische Gründe vorhanden gewesen sein mögen. Was nun den Strich anbetrifft, so sehen wir auch hier, daß derselbe links bei der Note

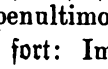
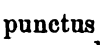
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



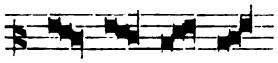
zu bedeuten hat, obwohl wir bei den ältesten Mensuralisten gegen diesen Grundsatz in der Ligatur einen Verstoß finden, und dies selbst bei Franco, welcher die Regel aufstellt, in der ligatura ascendens bewirke der Strich links an der Note, daß die Initialis longa zu messen sei,



doch sieht er selbst die Inkonseqnenz dieser Regel ein, indem er hinzufügt, es sei jedoch besser den Strich rechts zu ziehen.

Auf dieselbe Weise, wie Franco die Ligaturen nach dem Werte der Initialis in Ligaturen cum proprietate, sine proprietate und cum opposita proprietate einteilt, so nimmt er auch nach ihrer finalis eine Einteilung derselben in ligaturæ perfectæ und imperfectæ an, und nennt alle Ligaturen, welche eine Longa zur Finalis haben, perfekt — alle dagegen, die mit der Brevis endigen, imperfekt, abgesehen von ihrer zufälligen Drei- oder Zweiteiligkeit. Seine Worte hierüber sind: (pag. 7) A parte autem finis ligaturæ tales dantur regulæ: Omnis ligatura ultimum punctum (die letzte Note) gerens recte supra penultimum est perfecta, (d. i. sie hat eine Longa zur letzten Note) ut hic patet: (bei Gerbert steht das durchaus falsche Notenspiel ) vel sub penultimo, ut hic: . Dann fährt er fort: Imperfecta autem redditur ligatura duobus mediis: primo, si ultimus punctus directus averso capite stat supra penultimum sine plica (ohne Strich), ut patet hic:  , secundo, si duo ultimi punctus ligaturæ in uno corpore obliquo ascendentes, ut hic: vel descendentes, ut hic patet: . Dies heißt: Imperfect (mit einer Brevis als Finalis) wird aber die Ligatur durch zwei Mittel, 1) wenn die letzte Note als eine viereckige nicht über, sondern hinter der vorletzten Note steht, aber höher als diese ist und keinen Strich hat; 2) wenn die beiden letzten Noten eine oblique Figur auf- oder abwärtssteigend bilden.

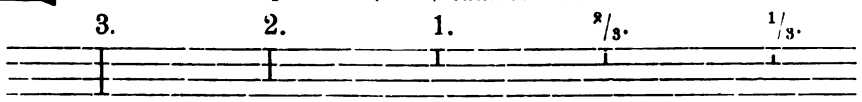
Kapitel VIII ist überschrieben „de plicis in figuris ligatis". Über diesen Gegenstand ist nicht mehr viel zu sagen, da ich bereits bei den einfachen Noten über die plica zur Genüge gesprochen habe. In Bezug auf die Ligaturen ist hinzufügen, daß in denselben die Plica nur bei der letzten Note vorkommt, und die Regel hierüber ist diese: hat eine viereckige nota finalis einen Strich, so haben wir eine plica longa:



hat dagegen eine schräge Figur einen Strich, so haben wir eine plica brevis

Geht der Strich abwärts, so ist es eine plica descendens; geht er aufwärts, eine plica ascendens.

Kapitel IX handelt von den Pausen und hier gibt uns Franco die Regel, daß, soviel Zeiten oder breves rectæ pausiert werden sollen, so viel Zwischenräume des Liniensystems durch einen Strich ausgefüllt werden müssen. Demgemäß geht die Pause des longa perfecta durch drei, die der longa imperfecta und brevis altera durch zwei, und die der brevis recta durch einen Zwischenraum. Die Pause der semibrevis major füllt zwei Dritteile und die der semibrevis minor einen Dritteil eines Zwischenraumes aus:



longa perfecta. longa imperf. brevis recta. Sem. maj. Sem. min. br. altera.

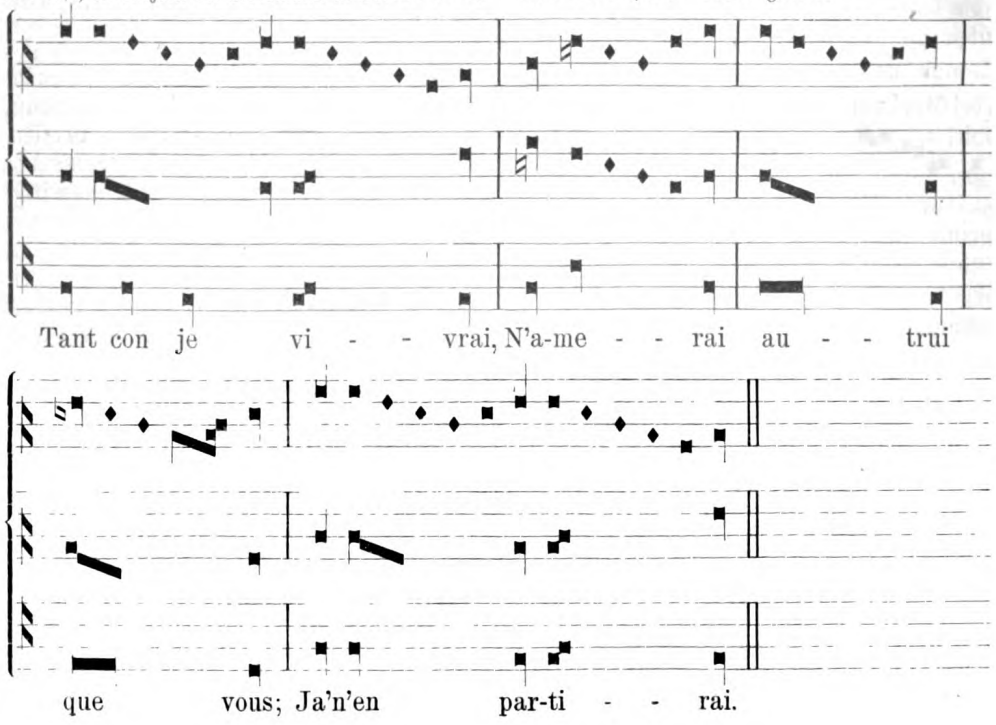
Das X. Kapitel ist überschrieben „quot figuræ simul ligabiles sint"; dasselbe enthält nichts wesentlich Neues; unter andern Dingen kommt Franco hier noch einmal auf die Moduslehre zu sprechen und zeigt, wie man die verschiedenen Modi auch durch Ligaturen ausdrücken könne. — Die nun folgenden Kapitel (XI—XIII) besprechen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

harmonische Verhältnisse, gehören also nicht hieher. Kapitel XI habe ich übersetzt und erklärt in der Allg. musik. Zeitung 1868 Nro. 43 und 44.[1])

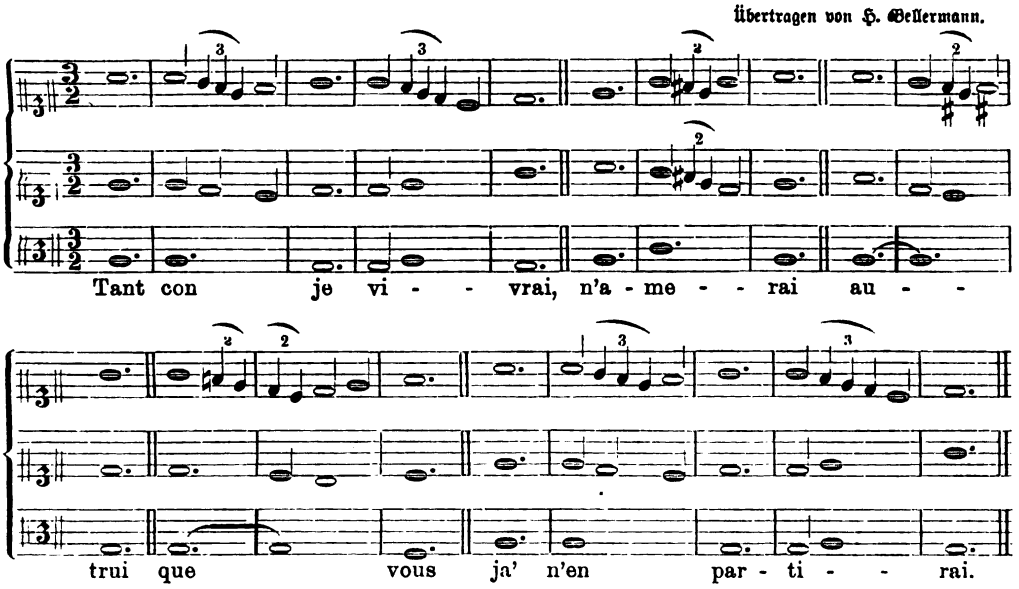
In dem Vorhergehenden habe ich die wesentlichsten Regeln der Franconischen Notation mitgeteilt. Wir sahen, daß die Hauptschwierigkeit des Lesens derselben in der richtigen Einteilung des dreizeitigen Taktes besteht. Aus allen uns erhaltenen Überlieferungen müssen wir den Schluß ziehen, daß in der Mensuralmusik der damaligen Zeit dieses Maß alleinige Anwendung gefunden hat und daß (so merkwürdig die Erscheinung auch ist) bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein keine Spur des geraden (zweiteiligen) Taktes zu finden ist. Die Dreiteiligkeit beschränkte sich aber nicht allein auf den ganzen Bau des Taktes, sondern muß ebenso für die Untereinteilung der breves in semibreves angenommen werden. Diese dreiteilige Untereinteilung der Brevis hatte jedenfalls für die Ausführenden große Schwierigkeit, und ist möglicherweise in der Praxis anders gewesen; man würde dadurch stets einen neunteiligen Takt erhalten haben, den wir nicht wohl den ersten Anfängen der mehrstimmigen Musik beimessen können, besonders wenn durch die Alteration der zweiten Brevis Rhythmen, wie wir sie oben kennen gelernt haben, entstehen. Aus diesem Grunde möchte vielleicht der bei der Übertragung des folgenden Gesanges von Adam de la Hale gemachte Versuch zu rechtfertigen sein, die Breves zweizeitig zu messen und, wenn drei Semibreves nebeneinander stehen, dieselben als zufällige Triolen zu betrachten. Es ist dies derselbe Gesang, den uns Fétis schon in seiner Revue musicale vom Jahre **1827** mitgeteilt hat; ich gebe hier eine neue Übertragung und füge zum Vergleich die von Fétis gemachte bei; dieselbe, obgleich sie Kiesewetter in seiner Gesch. d. M. pag. **37** als vollkommen richtig anerkennt, ist dennoch in der Takteinteilung gänzlich verfehlt, da Fétis, ohne Kenntnis der Franconischen Notation, den geraden Takt gewählt hat. Sehr willkürlich und durch keine Regel eines alten Schriftstellers zu belegen ist daher der verschiedene Wert, den Fétis durch den von ihm angenommenen zweiteiligen Takt gezwungen wird, z. B. den Breves zu geben, die in seiner Übertragung bald ein Viertel, bald eine halbe Note gelten.

[1]) Erweitert wurde das 11. Kap. als Festschrift des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster von Dr. H. B. mit dem Titel ediert: Franconis de Col. artis cantus mensurabilis cap. XI und erschien einzeln bei Weidmann in Berlin. 1874.

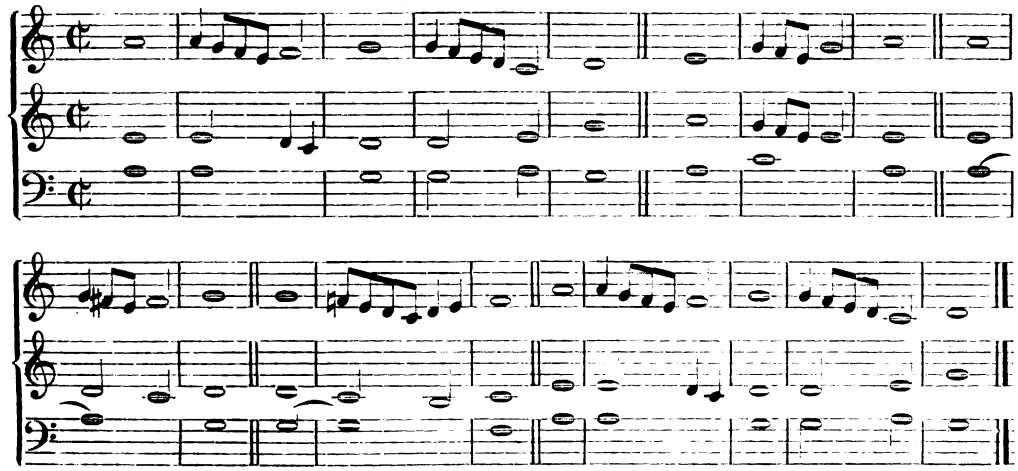


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Übertragen von H. Bellermann.



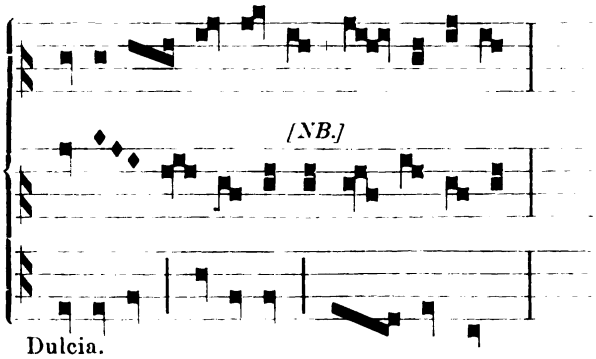
Übertragen von Fétis.

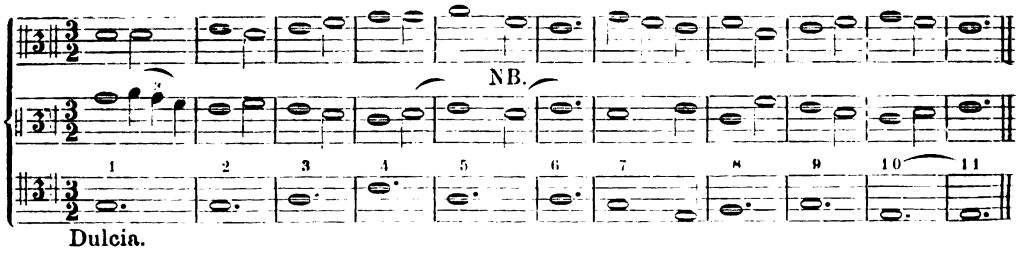


Die Original-Notation ist hier nach E. de Coussemakers l'hart harmonique aux XIIe & XIIIe siècles (Paris 1865) gegeben, da der Abdruck in der Revue musicale von Fétis nicht genau ist; wir finden dort z. B. mehrmals den Strich bei der longa an der linken Seite, dann fehlt in einigen Ligaturen der Mittelstimme der Strich an der initialis u. s. w. Coussemaker bespricht a. a. O. pag. 115—119 meine Übertragung, indem er sie mit der von Fétis vergleicht: M. Heinrich Bellermann, seul jusqu'ici, a fait remarquer que la traduction de M. Fétis est fautive, que ce rondeau doit être traduit en mesure ternaire. Il en donne une traduction rectifiée en ce sens; mais sa rectification ne porte que sur le rhythme général. M. H. Bellermann ne semble pas avoir vu que les principes de Francon et de ses contemporains s'éntendent essentiellement aux parties subdivisionaires de la mesure & spécialement à la semibrève. A cet égard aucun doute pourtant n'est possible. Suivant Francon de Paris, Francon de Cologne etc. . . ., la semibrève ne pouvait jamais être employée que par groupes de trois ou de deux. Dans le premier cas, c'est-à-dire lorsque le groupe était de trois semibrèves, la valeur de chacune de ces trois notes était égale; chacune valait le tiers d'une brève ou d'un temps. Au second cas, c'est-à-dire lorsqu'un groupe était

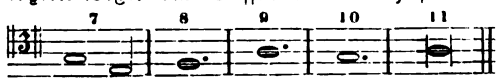
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

composé de deux semibréves, la première valait le tiers d'un temps, et la seconde valait deux tiers Or, M. H. Bellermann a donné à deux semibrèves groupées une valeur égale; ce qui est contraire à la doctrine & au systeme rhythmique enseignés par les auteurs de l'époque. — Aus meiner Auseinandersetzung dürfte aber zur Genüge zu erkennen sein, daß mir schon damals, als ich im Jahre 1858 meine Mensuralnoten schrieb, die Franconische Lehre auch über diesen Punkt bekannt war. Ich lasse noch ein kürzeres dreistimmiges Beispiel folgen, welches wahrscheinlich eine Komposition des Franco selbst ist und sich in der Pariser Handschrift der ars cantus mensurabilis (im tractatus de musica des Hieronymus de Moravia befindet:





Dieses kleine Sätzchen hat Coussemaker schon in seiner histoire de l'harmonie au moyen âge planche XXVII. aufgenommen und traduction de facsimilés pag. XXVIII eine Übertragung in moderner Partitur beigegeben. Bei dem **NB.** ist in der Mittelstimme eine Lücke enthalten; dieselbe füllt er dadurch aus, daß er Takt 5 und 6 e aushalten läßt. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß im Original zweimal dieselbe Figur gestanden, und der Schreiber dieselbe durch ein Versehen nur einmal hingeschrieben hat: denn das Coussemakersche e dissoniert unangenehm gegen die Oberstimme. Ferner liest Coussem. die letzte Note des Basses nicht e sondern f; dieselbe steht in der Handschrift etwas knapp an der Linie, doch wird sie nicht von letzterer durchschnitten, so daß wir unbedenklich e lesen dürfen. Da aber C's. f im vorletzten (10ten) Takte sehr böse dissoniert, auch nicht bis zum Schlusse der beiden andern Stimmen ausgehalten werden kann, so korrigiert er die letzten Texte des Basses willkürlich so:



Diese Änderung ist aber schlecht und dabei überflüssig, wenn man die letzte Note als e liest.

Wie wir sehen, stimmt die Franconische Notenschrift in ihren Prinzipien mit der des 15. u. 16. Jahrhunderts vollkommen überein; der Hauptunterschied besteht nur darin, daß man in den früheren Zeiten alle Noten schwarz schrieb und daß das dreiteilige Maß das durchgehende war. Ferner ist noch zu bemerken, daß man anfangs die longa als ganze Taktnote ansah, wofür später die brevis (und in der prolatio sogar die noch kleinere Notengattung, die semibrevis) gebraucht wurde. — So interessant es auch ist, den allmählichen Übergang von der schwarzen zur weißen Notation, u. s. w. zu verfolgen, so muß ich mich doch damit be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gnügen, hier einen kurzen Bericht über die bedeutenderen Mensuralisten zwischen Franco und dem fünfzehnten Jahrhundert folgen zu lassen; denn eine genaue Beschreibung aller einzelnen Versuche, Änderungen und Erscheinungen würde ein Werk für sich ausmachen.

Obgleich man die Lebenszeit Francos nicht ganz genau bestimmen kann, so ist dennoch mit Sicherheit anzunehmen, daß er zu den ältesten Mensuralisten gehört und seine Schrift wohl die älteste uns erhaltene Schrift über Mensuralmusik ist. Fast alle anderen Schriftsteller, gleichzeitige und spätere beziehen sich auf ihn, ihn als eine Autorität anführend. Als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger sind folgende zu nennen:

1. Hieronymus de Moravia, gehört ungefähr der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an. Er ist in Mähren geboren, wurde Prediger-Mönch und ging später an das Kloster des H. Jakob zu Paris. Man kann ihn nicht eigentlich einen selbstständigen Schriftsteller über Musik nennen; er war vielmehr ein kenntnisreicher Kompilator, welcher ein ziemlich umfangreiches Buch über alle Teile der Musik aus den verschiedensten Schriftstellern zusammengetragen hat. Es führt den Titel: Tractatus de musica compilatus a Hieronymo Moravo ordinis prædicatorum. Das Ganze ist abgedruckt in Coussemaker Scriptores I, pag. 1—154[1]). In diesem Sammelwerk hat Hieronymus folgende drei die Mensuralmusik behandelnden Schriften aufgenommen: a) Joannis de Garlandia de musica mensurabili positio (Coussem. S. I. p. 97-117). Der Verfasser muß ein jüngerer Zeitgenosse des Hieronymus gewesen sein; er war Lehrer an der Pariser Universität. b) Franconis ars cantus mensurabilis (ebd. pag. 117 bis 136). c) Ein kleineres Werkchen eines gewissen Petrus Picardus, ohne besondern Titel, welches Coussem. einfach musica mensurabilis benannt hat (ebd. pag. 136-139).

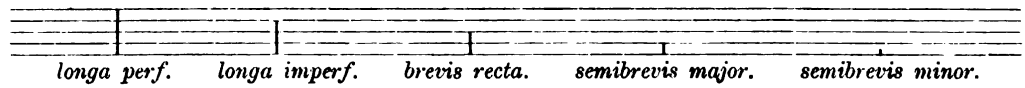
2. Walter Odington, ein Benediktiner-Mönch zu Evesham in der Mitte des 13. Jahrhunderts unter der Regierung des Königs Heinrich III. von England, hat ein umfangreiches Werk über Musik geschrieben: Fratris Walteri Odingtoni monachi Eveshamiæ de speculatione musices partes sex (Coussem. I. p. (182-250). Von den sechs Teilen handelt nur der letzte in achtzehn Kapiteln über Mensuralmusik. Wir finden hier besonders die Modus-Lehre weitläuftig besprochen.

3. Aristoteles. Zu den ältesten Schriften über Mensuralmusik müssen wir den tractatus de musica eines gewissen Aristoteles rechnen. Dieses Schriftchen, welches uns jetzt in Coussem. Ss. I. p. 251-281 von neuem zugänglich gemacht worden ist, wurde früher fälschlich dem Beda venerabilis zugeschrieben, welcher in einer Zeit lebte, in welcher von Mensuralmusik noch keine Rede sein konnte, (er ist 672 geboren, 735 gestorben). Dennoch haben die älteren Ausgaben der Werke des Beda venerabilis durch einen Irrtum jenen tractatus de musica aufgenommen, und zwar mit einem anderen kleinen Schriftchen über den Choralgesang, welcher wahrscheinlich auch dem Aristoteles zuzuschreiben ist. Die Musikhistoriker des vorigen Jahrhunderts (Forkel, Burnay, Hawkins, Martini) erkannten aber sehr bald an dem auf die Mensuralmusik bezüglichen Inhalt, daß es eine Unmöglichkeit sei, daß Beda selbst den Traktat geschrieben habe. Aus diesem Grunde haben sie ihn überall als Pseudo-Beda citiert, was auch heutzutage noch oft geschieht. Bottée de Toulmon machte aber darauf aufmerksam, daß Joh. de Muris häufig die Schrift eines gew. Aristoteles citiert, welche wörtlich mit jener des Pseudo-Beda übereinstimmt. Dies ist die Veranlassung, daß man jetzt die früher als Pseudo-Beda citierte Schrift einem gew. Aristoteles zuschreibt. Der Verfasser sagt, daß es sechserlei Noten gebe, von denen immer je zwei in der Figur übereinstimmen, quarum binæ et binæ semper sunt affines, in forma et quantitate consimiles, nämlich 1) die Longa perfecta und 2) die Longa imperfecta; beide haben die Gestalt eines Quadrats mit einem abwärtsgehenden Strich an der rechten Seite; — 3) die Brevis recta und 4)

[1]) Der vollständige Titel der Coussemakerschen Sammlung lautet: Scriptorum de musica medii ævi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker. Parisiis, T. I, 1864, T. II, 1867, T. III, 1869. T. IV erschien 1876 und enthält die theoretischen Werke des Joh. Tinctoris, die Schrift von Sim. Tunstede, die Gesangsmethode des Joh. Gallus († 1473), einen Tractat des Anton. von Luca und den eines Anonymus. Ich werde die Sammlung als Coussem. Ss. citieren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Brevis altera; beide haben die Gestalt eines Quadrats ohne Strich; — 5) die Semibrevis major und 6) die Semibrevis minor; beide haben die Gestalt eines schräggestellten Vierecks. Forkel hielt letztere (Allgm. Gesch. II. pag. 291) irrtümlich für die Minima und gibt ihr einen Strich, obgleich der Verfasser ausdrücklich von ihr das oben von allen Paaren Gesagte wiederholt: tenens affinitatem in forma et quantitate præcedentis. Abweichend von Franco von Cöln ist Aristoteles im Gebrauch der Pausen; er nimmt nämlich für die dreizeitige Pause einen Strich an, welcher vier Zwischenräume durchläuft, u. s. f. wie das Beispiel zeigt:



longa perf. *longa imperf.* *brevis recta.* *semibrevis major.* *semibrevis minor.*

4. Ein weniger bedeutender Schriftsteller dieser Zeit ist Johannes Balloy, welcher uns eine abreviatio magistri Franconis hinterlassen hat. Dieselbe enthält die ganze Franconische Lehre auf vier Seiten zusammengedrängt und ist bei Coussem. Ss. I. p. 292—296 zu finden.

5. Robert de Handlo, ein Engländer, welcher im Jahre 1326 einen Traktat über Mensuralmusik geschrieben hat (Coussem. Ss. I. pag. 383—403). Er beginnt mit den Worten: Incipiunt regulæ cum maximis Magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compositæ a Roberto de Handlo. Der Verfasser führt uns in diesem Werke hauptsächlich die Lehrsätze Francos vor; dann bringt er aber, wo er anderer Meinung ist, und wo im Laufe der Zeiten (denn er hat ungefähr hundert Jahre später als Franco gelebt) eine Änderung und Erweiterung eingetreten ist, seine Ansicht dagegen. Auch andere Musiker seiner Zeit zieht er mit ihren Lehren in seine Betrachtung, wie den Petrus de Cruce, von dem wir einen tractatus de tonis besitzen; ferner den schon genannten Johannes de Garlandia, ferner einen gewissen Petrus le Viser, einen Admetus de Aureliana (sic!) und einen Jakobus von Naverra. In dem Werk des Robert de Handlo ist von besonderer Wichtigkeit, was er über die Plica vorbringt. Er streitet vielfach in diesem Punkt gegen den Franco, eine neue Lehre bringend, nach welcher die Noten durch einen aufwärtsgehenden Strich um einen halben Ton erhöht werden sollen. Diese Noten nennt er notæ erectæ, quia ubicunque inveniuntur per semitonium eriguntur.

Die bis jetzt genannten Schriftsteller reichen ungefähr bis zum Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Aus dieser Zeit (von Franco bis zirka 1300) gibt es nun noch verschiedene anonyme Traktate, von denen uns Coussemaker eine Anzahl zugänglich gemacht hat. Einige finden wir in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge (Paris 1852) andere im I. Bande seiner Ss. Von diesen nenne ich einige:

a. quædam de arte discantandi (hist. p. 274—294). In diesem Schriftchen stimmen ganze Sätze wörtlich mit Francos ars cantus mensurabilis überein. — b) De arte discantandi (hist. p. 259-273) — c) tractatus de discantu, ein unbedeutendes Schriftchen, welches oft wörtlich mit der abreviatio des Joh. Balloy übereinstimmt (Ss. I. 303-319) — d) de cantu mensurabili, ebenfalls ohne Bedeutung (Ss. I. p. 319-327). — Von großer Wichtigkeit ist dagegen e) de mensuris & discantu (Ss. I. p. 327-365). Wir haben diese Schrift schon oben citiert, da sie wertvolle geschichtliche Notizen enthält.

Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ungefähr erweiterte sich die Notenschrift nun dahin, daß man nicht allein die brevis für die kurze gebrauchte, sondern daß man dieses Verhältnis von Länge und Kürze auch durch kleinere Notengattungen ausdrückte, ganz in derselben Weise, wie wir heutzutage den $^1/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ Takt schreiben. Im Grunde unterscheiden sich diese sog. Taktarten bei uns nur durch die Schreibweise. — Dem entsprechend haben die Alten für longa und brevis späterhin auch brevis und semibrevis (▣ ■ - ■ ♦) gesetzt. Nachdem dies geschehen, bedurfte man natürlich für die ursprüngliche semibrevis einer neuen kleineren Notengattung und erfand die minima. Hierauf konnte man nun wieder semibrevis und minima für Länge und Kürze setzen und erfand die semiminima.

In derselben Weise aber, wie man die kleineren Notengattungen anwandte, konnte

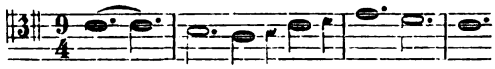
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

man auch zu den größeren greifen, und Länge und Kürze durch duplex longa und longa ausdrücken: — ⌢ =

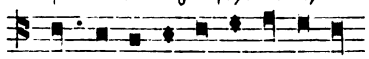
Maxima longa brevis semibrevis minima semiminima.

Dadurch nun, daß man nicht allein die longa, sondern auch die anderen Notengattungen (maxima, brevis und semibrevis) als ganze Taktnote gebrauchen konnte, kam es, daß auch diese Notengattungen dreiteilig gemessen und durch eine folgende der nächst kleineren Gattung imperfekt oder zweiteilig gemacht werden konnten. Hierüber drückt sich H. de Zeelandia im 14. Jahrhundert folgendermaßen aus: „Was in drei „gleiche Teile teilbar ist, kann auch von „seinem Dritteil imperficiert werden; und „die imperfekt machenden (Noten) können „vor oder hinter jene Note gesetzt werden." „(Et quotiescum quid potest dividi in „tres partes æquales, toties potest im„perfici ab illa tertia parte. Et imper„ficientes possunt præponi vel post poni „illi, quæ imperficitur. (S. Ambros III. „pag. 373.)

Hierdurch hatte die Notenschrift eine wichtige Erweiterung erfahren; denn es wurde nun möglich, auch diese rhythmische Änderung der Noten:



mit Mensuralnoten zu schreiben,



was zu Franco's und der ältesten Mensuralisten-Zeiten unmöglich war. — In diese Zeit fällt nun auch natürlicherweise die erste Einführung von Taktzeichen durch Joh. de Muris und H. de Zeelandia. Denn bei der größeren Anzahl der Notengattungen und da man diese oder jene Notengattung als ganze Taktnote ansehen konnte, und da ferner die kleineren Notengattungen oft zweiteilig gemessen werden sollten u. s. w., so war es nicht mehr möglich, den Wert der Noten allein aus ihrer Stellung zu erkennen. Die Zeichen selbst übergehe ich und will nur bemerken, daß aus dieser Zeit bereits die Ausdrücke modus major für das Maß der maxima, modus minor für das Maß der longa, tempus für das Maß der brevis und prolatio für das Maß der semibrevis entstanden sind. Die Notation war aber noch durchgehends schwarz und die von mir jetzt zu nennenden Schriftsteller des 14. Jahrhunderts haben die weiße Notation noch nicht gekannt.

In diesem Falle erhielt dann die duplex longa den Namen maxima und die Noten, wie wir sie zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts finden, sind folgende:

1. Marchettus von Padua lebte in der zweiten Hälfte des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts. Seine Schrift Pomerium in arte musicæ mensuratæ scheint er 1309 vollendet zu haben. Sie ist ein sehr schwer verständliches, weitläufiges, mit abgeschmackten Vergleichen und unnützen Widerlegungen fingierter Einwendungen angefülltes Buch. Ein Abdruck desselben ist im dritten Bande der Gerbertschen Scriptores zu finden; diese Ausgabe hat aber den Mangel, daß die Notenbeispiele zum größten Teil gänzlich korrumpiert sind. Von größerer Bedeutung als der eben genannte ist

2. Johannes de Muris. Seine Werke sind bei Gerbert und zum Teil auch in Coussemakers Ss. zu finden.

3. Henricus de Zeelandia. Von diesem Schriftsteller hat Ambros einen handschriftl. Traktat benutzt; ferner bringt uns Coussem. Ss. III. p. 113 einen kleineren Traktat de perfecto & imperfecto. — Diese drei genannten sind die wichtigsten Schriftsteller aus dem 14. Jahrhundert.

Johannes Hanboys und Prosdocimus de Beldomandis gehören schon dem 15. Jahrhundert an, und bezeichnen den Übergang von der schwarzen zur weißen Notation. Werke von beiden sind bei Coussem. Ss. zu finden. Nach dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts sehen wir die weiße Note allgemein verbreitet, wenn auch einzelne Komponisten vielleicht die veralteten schwarzen noch eine zeitlang mögen beibehalten haben.[1]) Durch die weiße Schrift wurde nun die zweiteilige Messung allgemein die gebräuchlichere; es änderte sich der Wert der No-

[1]) Siehe 1. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, Wilh. da Fay. Von Fr. Haberl, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ten aber auch dahin, daß man die Longa die damals in zwei oder drei Tempora zerfiel, für gewöhnlich nicht mehr an Stelle des ganzen Taktes setzte, sondern hierzu die kleinere Brevis erhob. Um aber die Geltung und das zwei- oder dreiteilige Maß der einzelnen Notengattungen genau angeben zu können, erfand man (wie ich bereits angedeutet habe) Zeichen, welche den Anfängen der Gesänge vorgeschrieben wurden.

Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?

Diese Frage ist mündlich und schriftlich wiederholt an den Unterzeichneten gestellt worden, und derselbe pflegte sie durch Hinweis auf das Buch von Heinrich Bellermann „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts" zu beantworten. Diesem Aufschlusse folgte dann gewöhnlich die Klage, daß man sich trotzdem nicht zurechtfinden konnte, da im genannten Werke auch die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr üblichen Theorien und Regeln behandelt seien.

Für den Musikgelehrten mangelt es ja nicht an Hilfsmitteln, um die Mensuralmusik (die nach Takt, zwei- oder dreiteilig gemessenen Gesänge) richtig aufzulösen und in die sogenannte moderne Partitur zu übertragen. Im vorigen Jahrhundert war das Interesse für die Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts in äußerst geringem Grade vorhanden, und nur P. Giovanni Battista Martini spricht in seinem „Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo" (2 Teile ohne Angabe der Jahreszahl, aber 1775 erschienen) über die einschlägigen Materien, wenn auch nur vorübergehend und nicht im Zusammenhang.

Das Gebiet ist seit fünfzig Jahren, und zwar besonders in Deutschland, genauer durchforscht worden, und es bleibt das Verdienst H. Bellermanns, gerade vor vierzig Jahren (1858), dasselbe wieder erschlossen zu haben. Der Umstand nun, daß der verdiente Theoretiker die geschichtlichen Bemerkungen über die Notation, welche im genannten Buche von 1858 von S. 32 bis 43 in bezug auf die Lehre Frankos von Köln unvollständig und ungenau gewesen sind, neu bearbeitet und dem kirchenmusikalischen Jahrbuche in liebenswürdigster Weise zum Abdruck überlassen hat, veranlaßt den Unterzeichneten unmittelbar nach dem wissenschaftlichen und musikhistorischen Aufsatz Bellermanns eine populäre Anweisung zu schreiben, wie man die Vokalkompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit ihren manchmal rätselhaften und besonders in den Ligaturen (Verbindungen mehrerer Noten unter einer Silbe) schwierigen Mensurverhältnissen aufzulösen habe.[1])

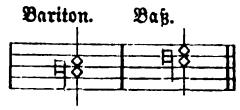
[1]) Eine umfassende Geschichte der Notation, belegt mit Beispielen vom 12. bis zum 17. Jahrhundert, fehlt noch in der musikalischen Literatur; notwendige und nützliche Vorarbeiten jedoch liegen in großer Anzahl vor. Außer den in Gerberts und Coussemakers Scriptores, sowie in des letzteren Histoire de l'harmonie au moyen-âge enthaltenen Beiträgen seien genannt: Die Schrift von Dr. Gustav Jacobsthal „Die Mensuralnoten des 12. und 13. Jahrhunderts", die „Studien zur Geschichte der Notenschrift" von Dr. Hugo Riemann, eine Menge einschlägiger Artikel in den Monatsheften für Musikgeschichte von Robert Eitner (seit 1869), besonders aber die gründlichen Specialstudien in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885—1894) (siehe 3., 4., 8., 9. u. 10. Band, die Studien über den Codex von Montpellier von Dr. Oswald Koller und die Artikel über Zarlino, Zacconi, Diruta, Calvisius und ähnliche im trefflichen Generalregister, das Dr. Rud. Schwartz über die zehn Jahrgänge der Vierteljahrsschrift bearbeitet hat). Letztere Studien sind um so verdienstlicher, da es den Musikbeflissenen schwer fällt, ja meist unmöglich ist, die in lateinischer, italienischer, auch spanischer Sprache geschriebenen und mit einem unglaublichen Ballast mathematischer, philosophischer und phantastischer Traktate und Zwischenbemerkungen überbürdeten Originalwerke der alten Theoretiker, und der theoretischen und umfangreichen Werke von Glarean (lat.), Cerone (spanisch), Zacconi und Zarlino (ital.) durchzustudieren.

Dr. W. Ambros hat ja ebenfalls im zweiten und vornehmlich im dritten Bande seiner Musikgeschichte das Kapitel der Mensuralmusik gestreift, aber (ähnlich wie Kiesewetter und Fétis) nicht in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Da zwischen der Schreibweise des 16. Jahrhunderts und der jetzigen in zwei Punkten Abweichungen und Verschiedenheiten vorkommen, so handeln die folgenden Zeilen, ohne durch wissenschaftliche Citate oder eingehende Begründungen zu ermüden oder zu verwirren, I. von den Schlüsseln, Vorzeichen und der Tonhöhe, II. von den Taktzeichen und Notenwerten, d. h. von der Takteinteilung der einfachen Noten im geraden und ungeraden Zeitmaße und von den Ligaturen (Auflösung der verbundenen Noten).

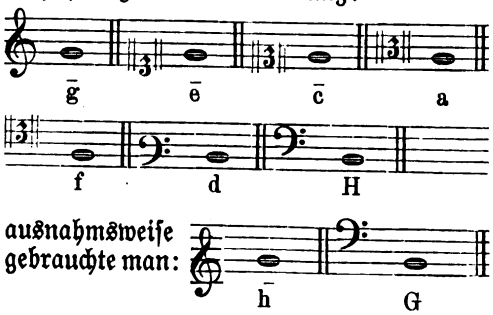
I. Im 16. Jahrhundert waren sieben Schlüssel, entsprechend den sieben Buchstaben der Tonleiter, in Übung. Man gebrauchte 1) den G-Schlüssel auf der zweiten Linie, der in seiner äußeren Gestalt dem gotischen G nachgebildet war und in der Endverzierung auch noch die obere Quinte (d) andeutete, 2) vier C-Schlüssel, und zwar auf der ersten (Sopran), zweiten (Mezzosopran), dritten (Alt, auch Contra-Alt genannt) und vierten (Tenor oder Bariton) Linie, 3) drei F-Schlüssel, auf der dritten (Bariton), auf der vierten und fünften Linie (Baß). Die äußere Form für C- und F-Schlüssel glich, wie die für den G-Schlüssel, ebenfalls dem gotischen C und F, findet sich jedoch in den verschiedensten Zeichnungen. Das unterscheidende Merkmal zwischen C- und F-Schlüssel ist gewöhnlich eine volle Choralnote ▮ oder auch eine weiße Note gleicher Gestalt ▯ vor dem C-Schlüssel; dadurch wird er F-Schlüssel. Die Punkte, welche gegenwärtig nach dem modernen Baßschlüssel stehen, waren, besonders bei den Ausgaben in Großfolio, als Noten geschrieben in folgender Weise:



Im 17. Jahrhundert bediente man sich, besonders in Frankreich (Lully † 1687) bei weiterer Ausbildung der Streichinstrumente (Violine), des G-Schlüssels auf der ersten Linie und konnte auf diese Weise $\bar{\bar{h}}$ ohne Hilfslinie schreiben.

Für die Vokalkompositionen waren die 7 Schlüssel vollkommen ausreichend; der Sänger wurde durch Hilfslinien unter oder über dem fünflinigen System niemals gestört. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wechselte man in einer Komposition, bei welcher der Stimme mehr als zwölf Töne zugemutet wurden, den Schlüssel, um die Hilfslinien zu vermeiden, ähnlich wie im gregorianischen Choral.

Die Reihenfolge der 7 Schlüssel lautete nach heutiger Notenbenennung:



Man ersieht aus diesem Schema, daß eine und dieselbe Note in der Reihenfolge der sieben Schlüssel eine Terz nach abwärts sich verändert. Das $\bar{g}$ des Violinschlüssels wird im Sopranschlüssel $\bar{e}$, im Mezzosopranschlüssel $\bar{c}$, im Altschlüssel a, im Tenorschlüssel f, im Baritonschlüssel d, im Baßschlüssel H. Bei Verwendung des G-Schlüssels auf der ersten Linie fällt der Name der Note mit dem des Baßschlüssels zusammen, der Klang jedoch ist zwei Oktaven höher; beim Gebrauch des Baßschlüssels auf der fünften Linie stimmt der Name der Note mit dem des Violinschlüssels überein, der Ton jedoch ist um zwei Oktaven tiefer.

Zur Erleichterung der, an sich durchaus mechanischen, aber für das Lesen alter Partituren unerläßlichen, Kenntnis und Übung der sieben Schlüssel fügt der Unterzeichnete aus dem Vorwort zu Angelo Berta-

abgeschlossenem Rahmen, sondern nur in eingestreuten Erklärungen, die öfters nur Vermutungen sind und zu Irrtümern führen können.

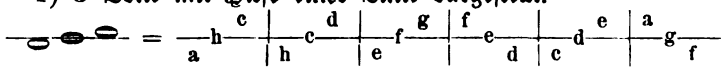
Was in deutscher Sprache durch Mich. Prätorius, Sethus Calvisius und die Compendienschreiber des 16. Jahrhundert in dieser Literatur vorhanden ist, ermangelt der Klarlegung durch Beispiele, da ihnen ja die moderne Notenschrift und die Einteilung der rhythmischen Werte innerhalb der Taktstriche eine unbekannte Sache war.

Schon die Frage, ob vor der dreiteiligen Mensur die zweiteilige in Übung war, und wie sich im 14. und 15. Jahrhundert die zweiteilige aus der dreiteiligen herausgebildet hat, ist heute noch unklar. Für das 16. Jahrhundert jedoch, und schon durch die praktischen Beispiele von Wilh. Dufay, Binchois und Dunstable, sowie die Schriften des Tinctoris, ist über die Gleichberechtigung der zwei- und dreiteiligen Mensur kein Zweifel mehr möglich. Schwierig aber bleibt es, den Wert einer und derselben Note, ob sie zwei- oder dreiteilig sei, nach festen Normen zu bestimmen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

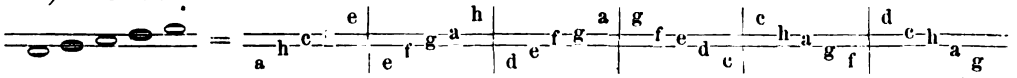
lottis 50 zweistimmigen Solfeggien[1]) nachfolgende Sätze ein: „Das Studium der alten Schlüssel wird sehr gefördert, wenn man mit einer Linie beginnt und erst allmählich die zweite bis zur fünften zufügt. Folgende Note 𝅝 kann den Namen eines jeden der sieben Haupttöne haben; wie sie heißt, bestimmt der „Schlüssel" (lateinisch clavis, ital. chiave, franz. clef oder clé, engl. clef oder key, span. llave, polnisch klucz). Wenn beispielsweise auf der ersten Linie d steht, so trifft auf die zweite f, unter der ersten steht dann c, im Zwischenraum e, über der zweiten g. In ähnlicher Weise ändern sich die übrigen Töne, wenn auf der ersten Linie e oder a gedacht wird. Die Aufeinanderfolge der Haupttöne ist in auf- und abwärtssteigender Ordnung immer die nämliche. Jeder Ton gilt als Schlüssel, also gibt es sieben Schlüssel, da es sieben Haupttöne gibt. Beispiele:

1) 3 Töne mit Hilfe einer Linie dargestellt.



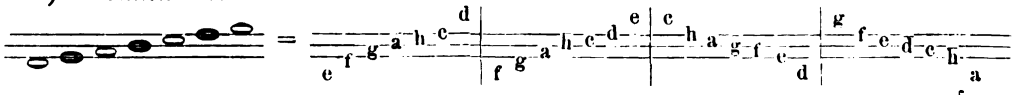
u. s. w.

2) 2 Linien und 5 Töne.



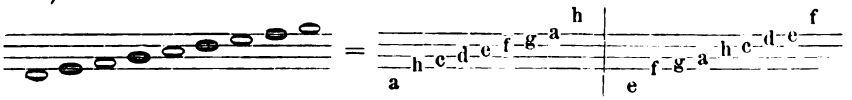
u. s. w.

3) 3 Linien und 7 Töne.



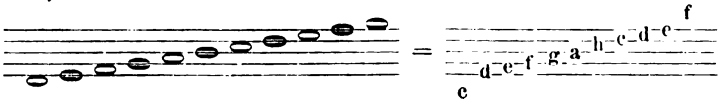
u. s. w.

4) 4 Linien und 9 Töne.



u. s. w.

5) 5 Linien und 11 Töne.

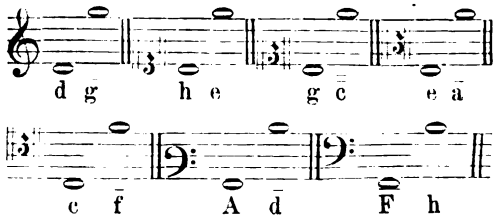


u. s. w.

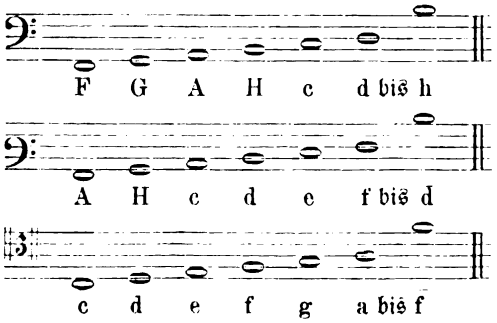
Diese Übung beruht auf der historischen Entwickelung der Notenschrift und bewahrt vor der rein mechanischen Gepflogenheit, im Violinschlüssel beispielsweise die Note auf der fünften Linie als f̄, oder im Baßschlüssel als a auswendig zu lernen, ohne je im Leben über den Grund für diese Benennung nachzudenken.

Der Stimmumfang für die Vocalkompositionen ist ebenfalls auf diese Weise gekennzeichnet; die zwölf Töne, welche den sieben Stimmregistern am vollkommensten entsprechen, reichen daher im hohen Sopran von d̄ bis ḡ, im gewöhnlichen Sopran von h bis ē, im Mezzosopran von g bis c̄, im Alt vom e bis a, im Tenor von c bis f̄, im Bariton von A bis d̄, im Baß von F bis h.

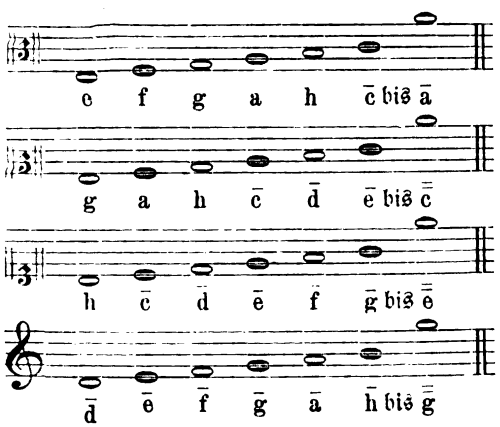
[1]) Regensburg, Friedrich Pustet, Ausgabe in den alten und in zwei Violinschlüsseln, mit einer Einleitung, Vorbemerkungen und Atemzeichen versehen von F. X. Haberl.



Der Vokalsatz des 16. Jahrhunderts läßt sich in bezug auf den Tonumfang mit den sieben Schlüsseln in folgender Weise darstellen:



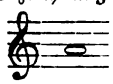
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

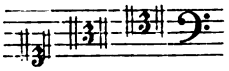
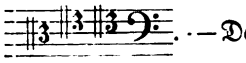


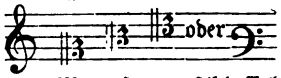
Jede einzelne Stimme bewegte ſich regelmäßig auf dem Fünflinienſyſtem und hatte in ſeltenen Fällen Hilfslinien notwendig. Um die Oktaven voneinander zu unterſcheiden, hatte man das Solmiſationsſyſtem,[1]) konnte aber auch durch das große, kleine und doppelte Alphabet die Tonbuchſtaben bezeichnen, indem man die Oktave vom tiefen A bis G aufwärts mit großen, die folgenden von a bis g mit kleinen, und die dritte und letzte als aa bis gg mit doppelten kleinen Buchſtaben ſchrieb.[2])

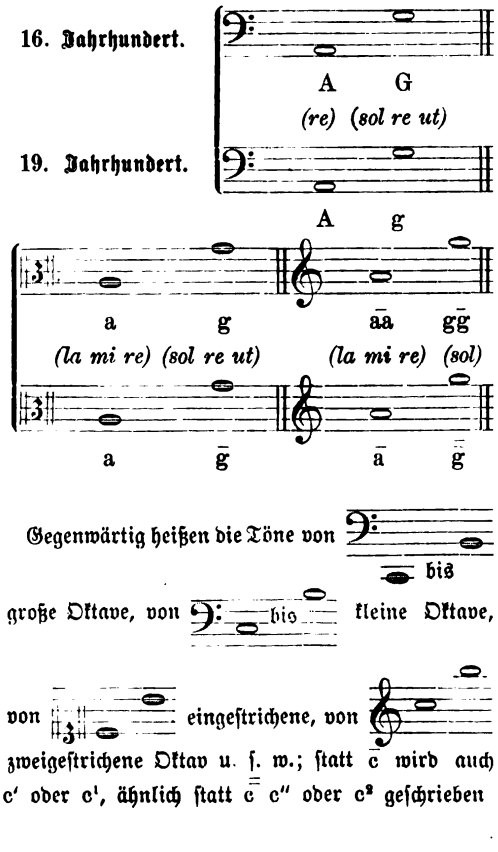
[1]) Siehe über dasſelbe die Einleitung zu Bertalottis Solfeggien S. 3.

[2]) Die heutzutage geltende Unterſcheidung der Oktaven als Kontraoktave, große, kleine, eingeſtrichene, zwei- und dreigeſtrichene Oktaven ſtimmt mit den Benennungen der Töne im 16. Jahrhundert nicht mehr überein und beruht auf der, durch die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik notwendig gewordenen Vermehrung der Oktaven nach abwärts und aufwärts. Der große Kampf, welcher im 17. und 18. Jahrhundert gegen die Solmiſation mit Silben entbrannte, hat wohl mit vielen zopfigen Theorien aufgeräumt, aber auch wirklich Gutes und Vernünftiges zerſtört. So wurde z. B. in Deutſchland das h zwiſchen a und c, ſtatt des natürlichen und geſchichtlichen abc (a͡b als Ganz-, b͡c als Halbton) eingeführt. Bei der Entwicklung der temperierten Stimmung hatte man eine neue Bezeichnung nötig, um das vertiefte h auszudrücken. Hätte man b beibehalten, ſo konnte, entſprechend dem erhöhten oder vertieften g (gis und ges), ganz gut das erhöhte b mit bis, das vertiefte b mit bes bezeichnet werden.

Schon im 16. Jahrhundert hatte Zarlino angefangen, die Tonleitern mit c zu beginnen. Man gewöhnte ſich bald auch für die Singſtimmen an die Bezeichnung eingeſtrichenes c, während erſt bei  dieſe Benennung (aa = eingeſtrichenes a = ā) angezeigt geweſen wäre. Zu größerer Überſicht diene nachfolgendes Beiſpiel:

Im mehrſtimmigen Satze wurden nun die ſieben Schlüſſel je nach der Stimmenwahl in mehrere Gruppen geteilt, und zwar für den gemiſchten Chor  (voces inæquales oder impares) und für gleiche Stimmen (voces æquales oder pares)  . — Da die Altſtimme zu jener Zeit ausſchließlich durch Männerſtimmen vorgetragen wurde, ſo erklärt ſich die Bezeichnung „gleichartig („pares, æquales“).

Wurde ſchon vom Komponiſten ein Tonſatz in die Oberquarte oder Unterquinte verſetzt (transponiert mit einem ♭ nach dem Schlüſſel), ſowie in die Oberquinte oder Unterquarte (ohne ein ♯), ſo wählte man folgende Schlüſſelzuſammenſtellung:  Wenn der Violin- oder Mezzoſopranſchlüſſel für die oberſte Stimme mit oder ohne ♭ ſteht, (ein ♯ findet ſich niemals nach dem Schlüſſel) dann nannte man im 17. Jahrh. die zur Verwendung kommenden Schlüſſel



Gegenwärtig heißen die Töne von bis große Oktave, von kleine Oktave, von eingeſtrichene, von zweigeſtrichene Oktav u. ſ. w.; ſtatt c̄ wird auch c′ oder c¹, ähnlich ſtatt c̿ c″ oder c² geſchrieben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Chiavette oder chiavi trasportate, „kleine" oder „versetzte Schlüssel". Das ♭ wurde beim Mezzosopran- und Baritonschlüssel öfters doppelt (unten und oben) gesetzt, da im Liniensystem genügender Raum vorhanden war.

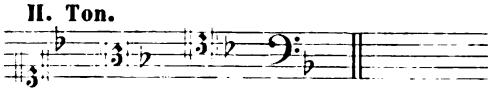
Vor der Mitte des 16. Jahrhunderts waren einige Tonsätze in Drucken und Manuskripten mit 2 ♭ bezeichnet; das bedeutete die Transposition einer mit 1 ♭ geschriebenen Komposition um eine weitere Quarte. Die natürlichen Konsequenzen aus diesen bis auf Ugolino von Orvieto zurückführenden Schreibweise (s. Kirchenmus. Jahrb. 1895, S. 28) konnten aber nicht gezogen werden, solange die temperierte Stimmung, welche erst durch den Gebrauch der Instrumente sich als notwendig erwies, nicht die Oberherrschaft in der Musik errungen hatte, — was bekanntlich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch die gleichschwebende zwölfstufige Tonleiter erfolgte. Als natürliche Schlüssel haben Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel zu gelten, eine Transposition nach der Höhe wurde durch Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Tenor- (oder auch Bariton-) Schlüssel, nach der Tiefe durch Alt-, Tenor-, Bariton-, Baß-Schlüssel (oder auch F-Schlüssel auf der fünften Linie) dargestellt.

Auch die Tonart, welche im 16. Jahrhundert, wenigstens in den Kirchenkompositionen, auf den Theorien für den gregorianischen Choral beruhte, hatte auf die Schlüsselzusammenstellung einen gewissen Einfluß. Die acht Kirchentonarten, für welche auch Psalmformeln bestanden, unterschieden sich wohl zunächst in den Cadenzen und im Schlußakkord als authentische oder plagale, als Tonsätze in der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonart, aber auch durch die Schlüsselgruppierung. Die äolische und jonische Tonart entwickelte sich erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts und durch den Einfluß der Lehren Zarlinos in Venedig, der seinerseits aus Glareans „Dodekachordon" geschöpft hat.

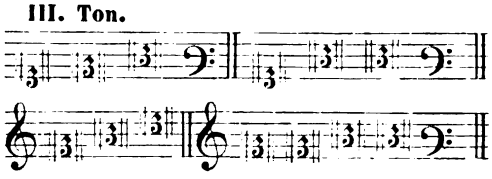
Als lehrreiches Beispiel über die Schlüsselgruppierung nach Tonarten soll in folgender Zusammenstellung aus dem 27. Bde. der Gesamtausgabe von Palestrina's Werken die Tabelle bilden, aus welcher ersichtlich ist, wie der Meister von Präneste die acht Kirchentonarten für die Magnificat im mehrstimmigen Gesange durch die Schlüssel unterschieden hat. Wo sich das ♭ nach dem Schlüssel findet, oder wenn der Violin- mit dem Mezzosopranschlüssel in Verbindung ist, hat bei der Ausführung eine Transposition zu erfolgen.

I. Ton.

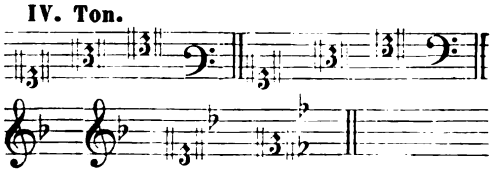
II. Ton.



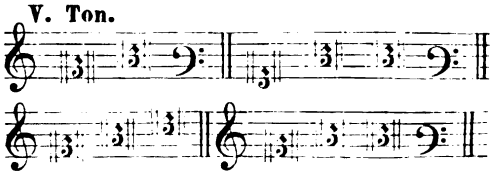
III. Ton.



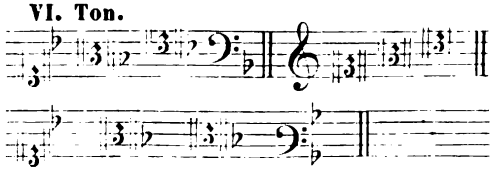
IV. Ton.



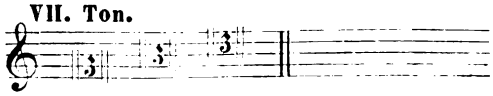
V. Ton.



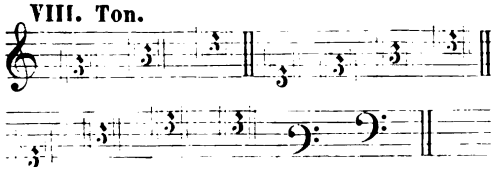
VI. Ton.



VII. Ton.



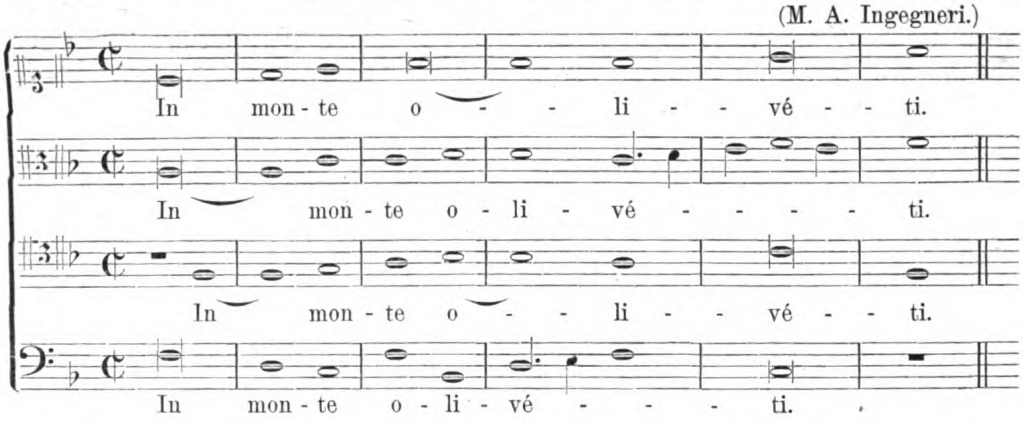
VIII. Ton.

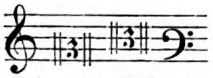
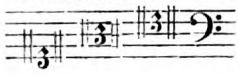


Schon an dieser Stelle sei bemerkt, daß durch die Veränderung der gewöhnlichen Schlüssel in die Chiavette ein Tonsatz um die kleine oder große Terz erhöht werden kann, sowie umgekehrt ein Tonsatz mit Chiavette, in den gewöhnlichen Schlüsseln geschrieben und mit den nötigen Vorzeichen versehen, um eine kleine oder große Terz tiefer wird, z. B.:

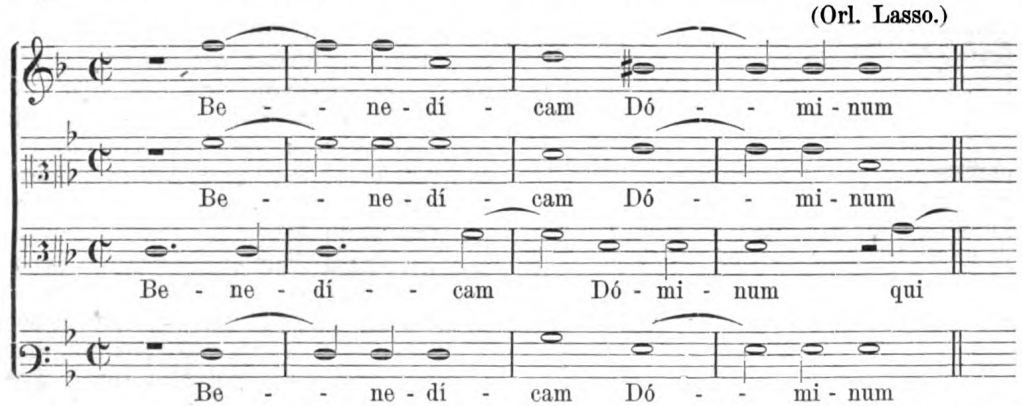
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(M. A. Ingegneri.)



kann mit 3 ♯ oder 4 ♭, sowie den Schlüsseln  ohne Änderung der Notenstellung gelesen und gesungen werden. Ähnlich wird folgender Satz durch die Schlüssel  und 2 ♯ oder 3 ♭ eine Terz tiefer ohne Veränderung der Notenstellung.

(Orl. Lasso.)



Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, daß jeder Tonsatz, der in Chiavette steht, um eine Terz tiefer, und jeder mit gewöhnlichen Schlüsseln um eine Terz höher gesungen werden müsse.

Wenn man auch im 16. und 17. Jahrhundert und vor dieser Zeit außer ♭ kein anderes Zeichen für eine Tonart anwendete, so sang man dennoch die einzelnen Tonsätze je nach dem Stimmaterial und der Struktur der Kompositionen höher oder tiefer, als sie nach dem Diapason (dem fixen a) geklungen hätten, denn die Bildung der Sänger geschah nicht vermittelst eines Instrumentes mit fixer Tonhöhe, sondern durch die Stimme des Gesanglehrers. Der Sänger war, wie beim gregorianischen Choral, allein darauf bedacht, kleine und große Secunden, Terzen, reine Quarten und Quinten nach auf- und nach abwärts zu formieren; das Intervall der kleinen oder großen Sext oder Septime findet sich in Kompositionen dieser Zeit niemals in direkter Folge.

Ist ja doch unsere moderne Dur- und Molltonleiter eine und dieselbe Sache, nur in je zwölf verschiedenen Formen ausgedrückt! Man braucht beispielsweise 2 ♯, 5 ♯, 1 ♭, 4 ♭ u. s. w., um eine Durtonleiter zu bilden, welche, gleich der auf dem Tone c, von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe aufwärts einen natürlichen Halbton, auf allen übrigen Stufen aber fünf Ganztöne aufweist; vgl. die Schemata in der obenerwähnten Ausgabe von Bertalottis Solfeggien. Man halte sich also beim Umschreiben älterer Kompositionen genau an die vorgezeichnete Tonhöhe, ohne sich vorerst um die in der Praxis etwa notwendige Transposition zu kümmern.

Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Kompositionen des 16. Jahrhunderts sind entweder in Folio geschrieben und gedruckt, oder die einzelnen Stimmen befinden sich in getrennten Stimmheften, welche regelmäßig als Cantus, Altus, Tenor, Bassus bezeichnet sind. Bei mehrstimmigen Kompositionen ist eine 5., 6., 7., 8. vox u. s. w. hergestellt worden, um die 5., 6. u. s. w. Stimme unterzubringen. Die 5. Stimme ist öfters auch als vagans (wechselnd, schweifend) bezeichnet, da in derselben sowohl der 2. Sopran, als auch der 2. Alt, 2. Tenor u. s. w. enthalten ist, je nach Disposition, welche der Komponist für die Stimmeneinteilung gewählt hatte; ähnlich kann auch in der 6. Stimme sowohl ein 2. Sopran, als ein 2. Alt, 2. Tenor oder 2. Baß stehen. Den Grundstock des Vokalsatzes bilden also bei allen Kompositionen die vier Stimmen C., A., T., B. Ist zufälligerweise innerhalb einer vierstimmigen Komposition ein zwei-, drei-, fünf- oder mehrstimmiger Satz eingeschaltet, so ist bei zwei- und dreistimmigen Nummern die fehlende Stimme im betreffenden Heft gewöhnlich durch tacet, non est oder andere Anspielungen, daß sie zu schweigen habe, ausgedrückt; bei fünf- und mehrstimmigen ist die 5. oder 6. Stimme, wenn sie Cantus ist, im Cantus, wenn sie Altus ist, im Altus u. s. w. auf der gegenüberstehenden Seite abgedruckt. Durch den Umstand, daß manche unmusikalische Bibliothekare auf dem Titel der musikalischen Druckwerke des 16. Jahrhunderts die Beisätze Cantus, Altus u. s. w. nicht beachteten und beispielsweise vier Hefte mit sonst ganz gleichem Titel als Dupla, Tripla, Quadrupla behandelten und nur eine oder höchstens zwei Stimmen in der Bibliothek zurückbehielten, ist es gekommen, daß in fast allen Bibliotheken Europas eine Menge von defekten Musikdrucken existiert, so daß in einer Bibliothek der Cantus, in einer anderen der Altus, in einer dritten der Tenor, in einer vierten der Bassus durch glücklichen Zufall oder mit großer Mühe, die erst in neuerer Zeit durch eifrige bibliographische Studien und Nachweise bedeutend erleichtert worden ist, aufgefunden werden muß.

In den Folioausgaben, welche jedoch im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts mehr und mehr den Stimmheften Platz machten, findet man den ganzen Tonsatz vier- und mehrstimmiger Kompositionen auf den zwei sich gegenüber stehenden Seiten verteilt; auf der linken gewöhnlich Sopran und Tenor, auf der rechten Alt und Baß. Die fünften und sechsten Stimmen sind als Cantus II oder Tenor II, aber auch ohne nähere Bezeichnung, ebenfalls in demselben Bande aufgenommen. Die typographische Einrichtung ist so getroffen, daß bei längeren Sätzen, die nicht auf zwei Seiten Platz finden, die Cantilene für alle Stimmen auch beim Umblättern auf den folgenden zwei Seiten sich fortsetzt; in solchen Fällen wird der Abschluß des ganzen Satzes durch das Wort residuum (das Übrige) ausgedrückt.

Daß die Komponisten jener Zeit ihre Tonwerke ebenso gut in Partiturform anlegten, als es in unserer Zeit geschieht, kann nicht bezweifelt, aber auch nicht bewiesen werden. Auffallend bleibt es immerhin, daß bis zum heutigen Tage kein handschriftliches Dokument aufgefunden werden konnte, aus welchem man ersehen müßte, ob der Autor im Originalmanuskript die vier oder mehr Stimmen untereinander gesetzt hat, ob er nach zwei oder vier Noten, oder erst nach Durcharbeitung eines musikalischen Motives den Taktstrich (battuta) angewendet hat. Nur ein einziges Druckwerk aus dem Jahre 1577 ist bekannt, in welchem die vierstimmigen Madrigale von Cyprian de Rore als Partitur und auch mit Taktstrichen enthalten sind.[1]) Das kostbare Buch befindet sich in der Bibliothek des Liceo communale in Bologna und kann wohl allein schon einen ziemlich strikten Beweis für die Vermutung liefern, daß alle Komponisten jener Zeit ihre Werke in der gleichen Weise schufen, ihren Originalpartituren aber, wenn die Einzelstimmen in Heften oder in Bänden gedruckt oder geschrieben worden waren, weiter keine Beachtung mehr schenkten. Man bemerke, daß der Ausdruck spartiti für die übersichtlich zusammengestellten partes (Stimmen), also das Wort spartitura, etymologisch und sachlich richtiger ist, als das Wort partitura.

[1]) Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'Instrumento perfetto, et per Qualunque studioso di Contrapunti. Novamente posti alle stampe. In Venetia Apresso di Angelo Gardano. 1577.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wer also aus Foliobänden mit gegenüberstehenden Stimmen oder aus Stimmheften, vorausgesetzt, daß dieselben komplet sind, einen Tonsatz in moderne Partitur bringen will, sei vorerst darauf bedacht, die Reihenfolge der Schlüssel, welche im Originale angegeben sind, genau einzuhalten. Es kann vorkommen, daß im Cantus der Alt- oder Tenorschlüssel vorgeschrieben ist, dann aber werden im Alt und in den übrigen Stimmheften die nächsttieferen Schlüssel eingetragen sein. Auch der Fall ist möglich, daß in der Baßstimme der Altschlüssel steht; dann werden sich in den drei übrigen Stimmheften die entsprechenden höheren Schlüssel vorfinden. Ist die Komposition fünf- oder sechsstimmig, dann suche man aus der quinta oder sexta vox, ob sie C., A., T. oder B. sei und stelle sie im Partitursystem unter die betreffende Hauptstimme.

Nachdem die erste Frage über die Schlüsselordnung und Vorzeichen in ihren Einzelheiten klargelegt ist, soll von den Taktzeichen und Notenwerten gesprochen werden.

II. Die Messung der Note geschah, wie heutzutage, durch Teilung in zwei oder in drei Zeiten; die erstere hieß tempus imperfectum (unvollkommene Zeit), die zweite tempus perfectum (vollkommene Zeit). In diesen Taktzeichen war auch schon der Grad der Schnelligkeit, was wir heutzutage tempo nennen, ausgesprochen, und die Modifikationen (Abänderungen) des Tempo wurden auch durch verschiedene Taktzeichen ausgedrückt. Die Urform ist der Kreis ○; d. h. die Note 𝅜, welche wir heutzutage brevis nennen, enthält unter diesem Zeichen drei Semibreven 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (ganze Noten). Beim Halbkreis ☾ gilt die brevis nur zwei Semibreven (𝅜 = 𝅗𝅥𝅗𝅥). Ist dieser Halbkreis durchstrichen ☇ oder nach der linken Seite offen ☽, so tritt doppelte oder dreifache Geschwindigkeit des Tempo ein (tempus imperfectum diminutum).

Ähnlich deutet die senkrechte Linie im Kreise die Verdoppelung der Bewegung an, ⌀ = 3 Semibreven (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥). In der Praxis finden wir neben dem gewöhnlichen und dem durchstrichenen Kreis, ○ und ☇, die Ziffer 3 oder die Bruchform $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$; auch neben einem Halbkreis ist durch Beisatz von 3 in Bruchform der dreiteilige Takt bezeichnet.

Auch durch Schwärzung der offenen (weißen) Noten konnte Dreiteilung bewirkt werden, ohne daß man ein eigenes Taktzeichen vorschrieb. Folgende Noten ♦ ♦.♦ (drei geschwärzte Semibreven), oder 𝅜 ♦ (eine geschwärzte brevis und semibrevis) bildeten einen dreiteiligen Takt, mitten unter Noten, die zweiteilig gemessen werden mußten (proportio hemiolia[1]) oder hemiolia temporis). Das gleiche trat ein, wenn drei halbe Noten (minimæ) geschwärzt wurden; 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder auch ♩ 𝅗𝅥. Diese Dreiteilung ohne eigenes Taktzeichen hieß hemiolia prolationis.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die im 15. Jahrhundert, sowie von Josquin des prés, Pierre de la Rue und der niederländischen Schule angewendeten Mischungen der Taktarten verlassen worden, und man bediente sich regelmäßig der bloßen Tempusbezeichnung, ○ (𝄵) und ☇ ☇ für den drei- und zweiteiligen Takt, in welchem die brevis 𝅜 Zeiteinheit war. Früher gab es noch den modus minor, dessen Zeichen das zwei- oder dreiteilige Maß der longa (𝅗𝅥) bedeuteten, sowie den modus major, dessen Zeichen die Zwei- oder Dreiteiligkeit der maxima (𝆹𝅥) angaben. Die Theoretiker freilich behandelten neben der prolatio, ☾ (·𝅗𝅥·), welche die Einteilung der semibrevis (𝅗𝅥) in zwei oder drei Teile bezeichnete, auch noch den modus major und minor, sowie die Proportionen, Augmentationen und Diminutionen; in der Praxis aber hatten die Komponisten das dornige Gebiet verlassen, denn sie konnten ihre Intentionen vollkommen durch das Zeichen für die Zwei- oder Dreiteiligkeit der brevis, dem heute noch üblichen großen Allabrevetakt, zum Ausdruck bringen.

Die Gestalt der Note war jedoch auch zu Palestrinas und Orlandos Zeit nicht ohne Einfluß auf das Taktzeichen und auf die Messung, so daß immerhin auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch ein Unterschied gegenüber der heutigen Messung beachtet werden muß. Neuere Forschungen (Dechevrens, Fleischer, Houdard) machen es nicht unwahrscheinlich, daß schon im 9. Jahrhundert die sogenannte Choralnote 𝆹𝅥 𝅜 ♦ (longa, brevis, semibrevis) beim einstimmigen Gesange eine Art Zeit-

[1]) ἡμιόλιος (wörtlich: anderthalb, lateinisch: sesquialter) ist die Proportion von 2 : 3.

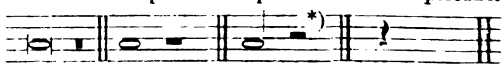
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

messung ausdrückte. Um so notwendiger wurden bestimmte Regeln, wie oft die brevis in der longa, die semibrevis in der brevis enthalten sei, als eine zweite und dritte Stimme beim discantus, triplum u. s. w. über dem Cantus firmus zu gleicher Zeit, aber nicht in gleichen Zeiten, — also nicht gleichzeitig harmonisch, sondern mehrzeitig (polyphon) — gebildet wurden. Die Wertbezeichnung hat sich aber bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts fortwährend geändert und entwickelt, bis durch das temperierte Tonsystem jene Stetigkeit in der Notation eintrat, an der heute noch festgehalten wird. In der Zeit, über welche gegenwärtige Anweisung Aufschluß geben will, galt die 𝅜 (maxima) als die längste Note; auf diese folgten: die longa 𝅗𝅥, die brevis 𝅝, die semibrevis 𝅗𝅥 und die minima 𝅗𝅥. Die eckige Form wurde schon in Drucken des 16. Jahrhunderts in eine birnenförmige oder runde durch Kopisten und Drucker vertauscht; 𝅜 (brevis), 𝅝 (semibrevis), 𝅗𝅥 (minima). Die Notennamen unterscheiden sich von den gegenwärtig in Deutschland üblichen erst bei der semibrevis, die wir jetzt ganze Note nennen. Die nächstniederen Notenwerte 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 hatten im 16. Jahrhundert die Namen minima, semiminima, fusa und semifusa; wir nennen sie heute Halbe-, Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnote, und drücken damit aus, daß die ganze Note Zeiteinheit und Ausgang der Notenmessung ist; 𝅘𝅥𝅰 war die kürzeste Notengattung. Daß man trotzdem das Zeitmaß der brevis noch anwendet, obwohl ein offizieller Name dafür fehlt, wenn man sie nicht etwa als „Doppeltganzenote" bezeichnen will, ja daß man für dieselbe in den Lehrbüchern den Ausdruck brevis (= kurz) gebraucht, obwohl sie nochmal so lang ist, als die ganze Note, mag zu denjenigen Inkonsequenzen gerechnet werden, zu denen auch die Bezeichnung a h c statt a b c gehört.

In betreff der 𝅜, 𝅗𝅥, 𝅝 und 𝅗𝅥 beachte man, daß diese vier Gattungen entweder zwei- oder dreizeitig gemessen wurden, je nach dem vorgesetzten perfekten oder imperfekten Taktzeichen.

Ein Hauptunterschied zwischen der heutigen und damaligen Schreibweise liegt ferner darin, daß die Noten der einzelnen Stimmen nicht durch Taktstriche abgeteilt wurden, und daß der Grad der Bewegung (Tempo, seit dem 17. Jahrh. durch Allegro, adagio u. s. w. bezeichnet) aus dem Taktzeichen zu ersehen war. Man nahm auch damals die semibrevis (𝅗𝅥) als Tactus (Schlag) an, die Schnelligkeit dieses Schlages aber hing vom Taktzeichen ab. Entsprechend den Noten waren auch die Zeichen für die Pausen von unterschiedlicher Gestalt

Pausa. Semipausa. Suspirium. Semisuspirium.



Geht die Pausa durch zwei Linienzwischenräume 𝄻, so ist sie Pausa Longæ (zwei Breven). Wenn sie drei Zwischenräume ausfüllte, so war das dreiteilige Taktzeichen vorgeschrieben; sie galt drei Breven und hieß dann pausa modi.

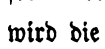
Von den **einfachen Noten** im zweiteiligen Takt (tempus imperfectum) treffen zwei der kleineren Gattungen auf die nächst größere (wie heutzutage):

𝅜 = 𝅝 𝅝, 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥, 𝅘𝅥 = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮, 𝅘𝅥𝅮 = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯; dazu kommen 𝅜 (Maxima) = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, Longa = 𝅜 𝅜 oder den entsprechenden Pausen. Steht 𝄵 so setze man schon nach 𝅝 einen Taktstrich, steht 𝄶 dann nehme man die Notenwerte einer 𝅜 zwischen zwei Taktstriche.

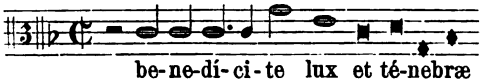
Der Punkt nach der Note (punctum additionis genannt) hat die gleiche Bedeutung wie heutzutage, er verlängert den Wert um die Hälfte. Manchmal findet sich statt des Punktes im zweiteiligen Takt (großer oder kleiner Allabrevetakt) eine gefüllte (schwarze) Brevis 𝅝, der eine schwarze semibrevis folgt; dann verliert erstere ein Viertel ihres Wertes und 𝄵 𝅝 𝅗𝅥 ist gleich: 𝅝. 𝅗𝅥. Folgt der geschwärzten semibrevis 𝅗𝅥, die ebenfalls in diesem Falle den Strich verliert, eine geschwärzte 𝅘𝅥 (minima), so tritt der gleiche Fall ein 𝄵 𝅗𝅥 𝅘𝅥 = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥.

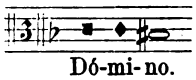
*) Ist bei der Halbierung der Pause für 𝅜 (brevis) die untere Hälfte weggelassen, „hängt das Pausezeichen an der Linie," so ist 𝄻 = 𝄼, ist die obere Hälfte frei, „liegt das Pausezeichen auf der Linie," so ist 𝄺 = 𝄽

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

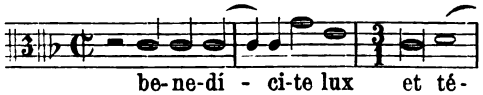
Wenn drei semiminimæ, mit der Ziffer 3 versehen, nebeneinander stehen, so wird die letzte verdoppelt:  ist gleich . Die Notenverbindung ist unserer „Triole“ ähnlich.

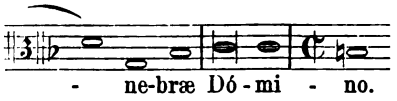
Wenn in einem Tonsatz mit dem zweiteiligen Taktzeichen ¢ mehrere brevis und semibrevis geschwärzt oder gefüllt sind, so ist dadurch ein Taktwechsel, d. h. Übergang in den dreiteiligen Takt, angekündigt. Besonders in Vokalkompositionen, bei denen die Worte tenebræ, obscurum und ähnliche vorkommen, ist dieser Wechsel, eine Art Wortmalerei, sehr gewöhnlich. So schreibt Orlando di Lasso im Magnum opus Nr. 272 V. pars des Canticum 3 puerorum beispielsweise:





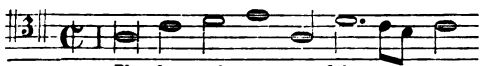
Die Stelle ist aufzulösen

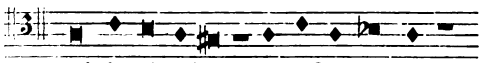


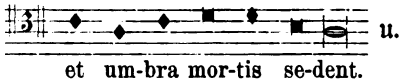


u. s. w.

M. A. Ingegneri, dessen Charwochenresponsorien bisher dem Palestrina zugeschrieben wurden, notiert im Cant. Benedictus:

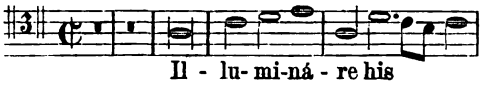


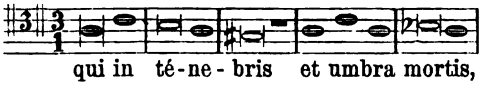


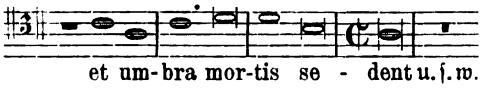


u. s. w.

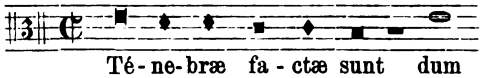
Die Auflösung lautet in moderner Partitur:



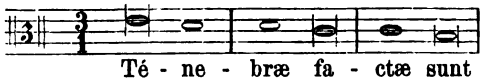


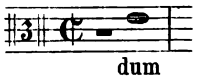


Er beginnt auch das 5. Responsorium des Charfreitags:



u. s. w., das in folgender Weise zu schreiben ist:



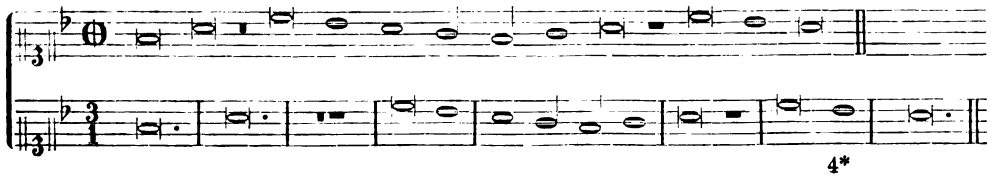


u. s. w.

Die geschwärzten Breven ■ behielten in diesem Falle ihren Wert als zwei Semibreven und man nannte diese Schreibweise proportio hemiolia (s. oben S. 25).

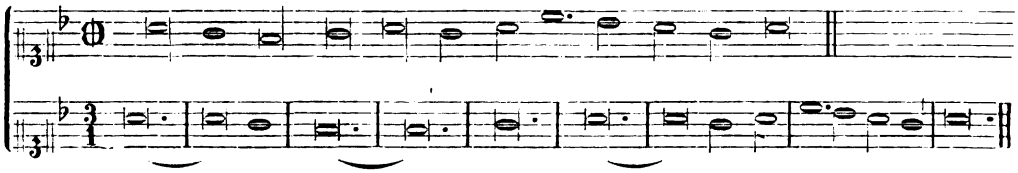
2. Die **einfachen Noten** im tempus perfectum (dreiteiliges Maß). Während die brevis und longa im zweiteiligen Takte 2 resp. 4 Semibreven (𝅜) enthalten, aber durch den Punkt auf 3 resp. 6 Semibreven gesteigert werden können, gelten diese zwei Notengattungen schon beim Zeichen ○, ⌀ mit und ohne Beisatz von 3 und $\frac{3}{1}$, drei, beziehungsweise sechs Semibreven, vorausgesetzt, daß der Brevis wieder eine Brevis oder eine Longa, der Longa wieder eine longa oder maxima oder die entsprechenden Pausen folgen. Stehen aber kleinere Notengattungen oder Pausen, dann gilt die Brevis 2, die Longa 5 Semibreven. Beispiele aus H. Bellermanns Buch über „die Mensuralnoten“ S. 17 erläutern diese Regel.

a) Brevis im 3 teil. Takt.

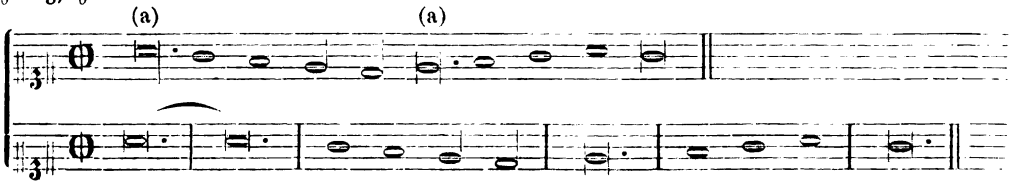


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

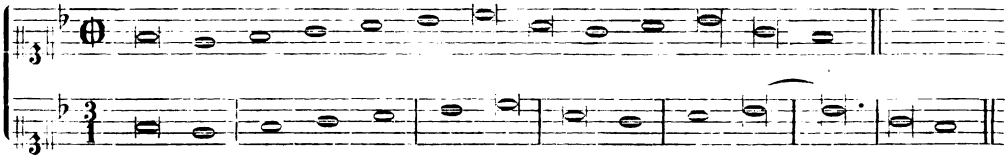
b) Longa im 3teil. Takt.



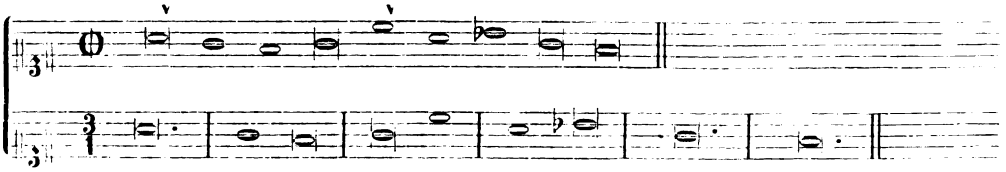
Wenn jedoch die der brevis oder longa folgenden kleineren Noten den Wert von drei Semibreven ergeben, so bleiben brevis und longa drei- beziehungsweise sechszeitig, z. B.:



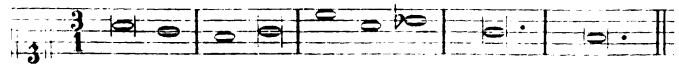
Es kann auch eine der brevis vorangehende semibrevis erstere zweizeitig (die longa fünfzeitig) machen, wenn letztere auf den ersten Taktteil fällt, z. B.:



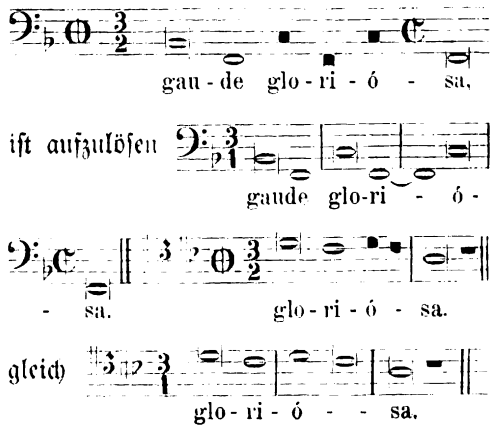
Um dem Sänger diese Fälle anzuzeigen, setzte man · oder v nach der brevis oder longa in das System oder zwischen die Noten, und nannte dieses Zeichen punctum divisionis (siehe oben a); wenn es vor zwei Semibreven stand, hieß es punctum alterationis, da im letzteren Falle die 2. Semibrevis zu einer Brevis wurde. Bellermann gibt l. c. Seite 23 folgendes Beispiel:



Würden die Alterationspunkte fehlen, so müßte eingeteilt werden:



Auch im dreiteiligen Takte konnte Schwärzung der Noten erfolgen, um die Zweizeitigkeit der brevis im Tempus perfectum, wenn sich dieselbe nicht aus dem Zusammenhang, oder durch das punctum divisionis ergab, auszudrücken; die geschwärzten Noten hießen im tempus perfectum Hemiolen. Besonders häufig wurde diese Schwärzung angewendet, wenn die Verbindung des zweiten mit dem dritten Schlage im dreiteiligen Takte beabsichtigt wurde, oder wenn drei oder mehrere zweizeitige Breven aufeinander folgten. Beispiel aus Vittoria's Magnificat (1581, pag. 146).

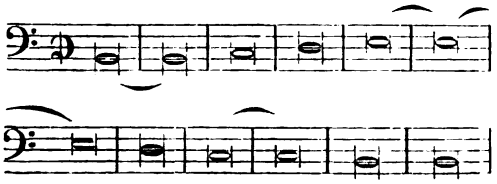


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schließlich sei zum Troste des freundlichen Lesers bemerkt, daß die komplizierten Schreibweisen im dreiteiligen Takte, welche obige und andere hier nicht aufgeführte Fälle und Regeln bedingen, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr vereinzelt vorgefunden werden; die mitgeteilten Fälle können für die genannte Zeit den nötigen Aufschluß bieten.

Eines der schwierigsten und verwickeltsten Kapitel in der Mensuralnotenschrift älterer Zeit bilden die Ligaturen. Ein glücklicher Zufall spielte dem Schreiber dieser Zeilen ein wertvolles und wichtiges Notenblatt in die Hände, auf welchem Giovanni Maria Nanino[1]) sämtliche Ligaturzeichen, ohne Zweifel für seine Schüler, in einem vierstimmigen textlosen Notensatz angewendet hat. Er schrieb selbst die Notenwerte (unter Annahme der semibrevis (𝅝) als Einheit) über die Ligaturen und gab so eine treffliche Illustration zu den trockenen und umständlichen Regeln über die Ligaturen, für welche Theoretiker jener Zeit eigene Hexameter verbrochen haben. Das Blatt fand der Unterzeichnete bei Durchforschung des Musikarchivs von Santa Maria Maggiore in Rom nach Werken Palestrinas, in einem geschriebenen Foliobande von Messen; das wertvolle Dokument soll hier nach einer angefertigten Kopie getreulich abgedruckt werden mit der vom Unterzeichneten angefertigten Auflösung. (Siehe nächste Seite.)

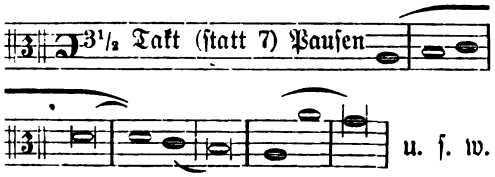
In diesem Beispiele ist die Maxima als Zeiteinheit gedacht, die semibrevis (2) ist also rasch zu taktieren und die Auflösung des Originales, bei dem es Nanino um die Darstellung aller möglichen Ligaturen zu thun war, würde beispielsweise im Basse lauten:



dann 5 Takte Pausen u. s. w. Ähnlich sind die anderen 3 Stimmen zu besorgen.

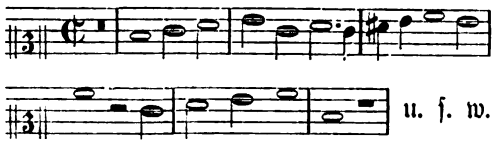
[1]) Vgl. Kirchenmus. Jahrb. 1891, Seite 81 ff. den Artikel über Giov. Maria Nanino, besonders Seite 94.

Nehmen wir die Longa als Zeiteinheit, so werden zwei Takte in einen zusammengezogen; die Notation würde im Tenor lauten:



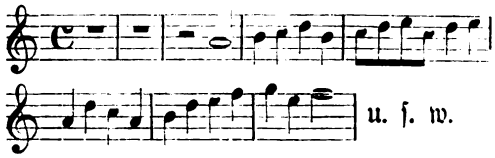
u. s. w.

Das „Tempo" der semibrevis ist auf diese Weise weniger rasch, aber doch für die heutige Auffassungsweise noch fremd. Stellen wir aber den großen Allabrevetakt als Tempozeichen, so kommen wir der jetzigen Auffassung näher. Nanino mußte dann sein Ricercare in folgender Weise z. B. im Alt niederschreiben, die 4 Pausen auf eine reduzierend:



u. s. w.

Diese Notation war seit Mitte des 16. Jahrhunderts bereits allgemein durchgeführt; die 𝅝 entspricht dann nach Mälzels Metronom dem Largo (ca. 𝅝 = 42). Das gleiche Tempo hätte durch 𝅗𝅥 ausgedrückt werden müssen, dann wäre aber die ♩ tactus (Schlag) und die 𝅝 Zeiteinheit gewesen und der Cantus würde so aussehen:

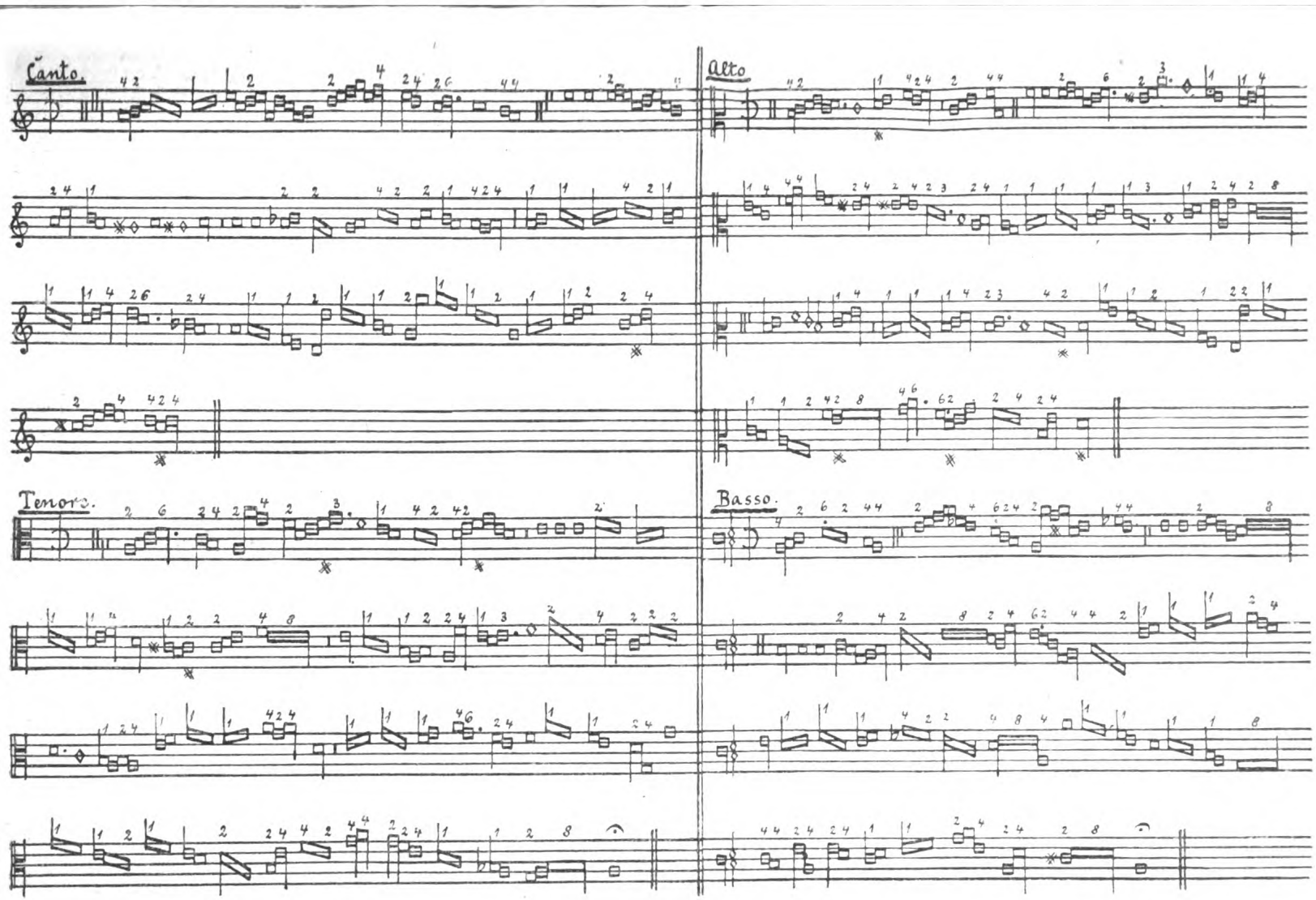


u. s. w.

Das wollte weder Nanino noch irgend einer seiner Zeitgenossen.

Als Abschluß dieser Materie setzt der Unterzeichnete das obige Beispiel in den modernen $\frac{4}{4}$ Takt, transponiert es in die Unterterz, reduziert die 4 Liniensysteme auf 2 und stellt die Accidentien (so nennt man ♭ und ♯, welches letztere auch im 17. Jahrhundert noch als Auflösungszeichen des ♭ statt ♮ üblich war), d. h. die zufälligen Vorzeichen, welche nicht im Originale sind, aber bei Cadenzbildung von den Sängern und Instrumentalisten gesungen und gespielt wurden, über oder unter die Note,

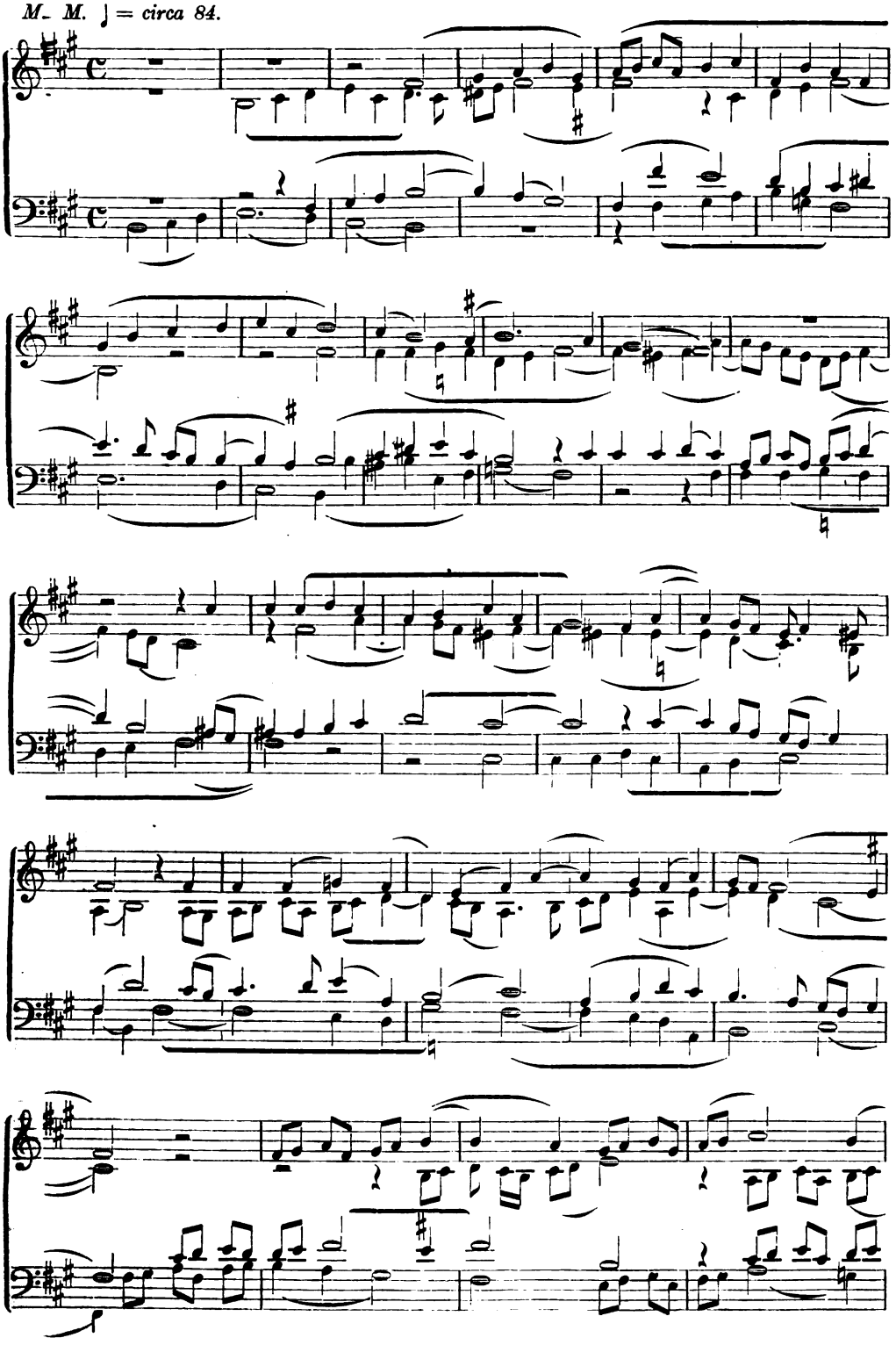
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



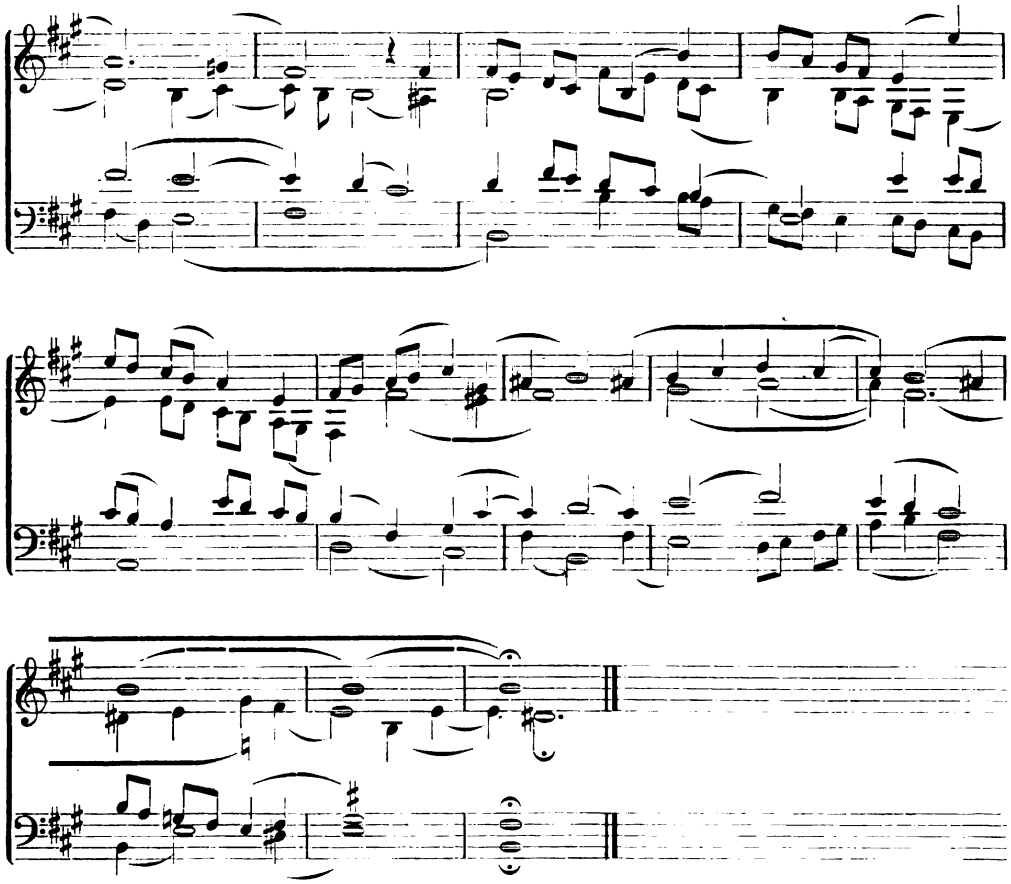
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

während die ♯ des Originales vor der Note sich finden. Die Ligaturbogen wurden genau nach dem Original auch über den verkleinerten Notengruppen angebracht.

M. M. ♩ = *circa 84.*



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Die Maxima ist also zur semibrevis (𝅝), die longa zur minima (𝅗𝅥), die brevis zur semiminima (♩), die semibrevis zur fusa (♪), die minima zur semifusa (𝅘𝅥𝅯) geworden. Die Noten (und ähnlich die Geldwerte des 16. Jahrh.) sind im 19. um drei Vierteile verringert.

Nachdem schon im 16. Jahrhundert die Maxima und Longa nicht mehr Zeiteinheit gewesen ist, sondern an deren Stelle die Brevis mit zwei tactus (𝅝) getreten war, bildeten sich auch die Ligaturen zu einfacheren Notenverbindungen aus und boten nicht mehr die früheren Schwierigkeiten. Immerhin aber blieb noch eine schöne Menge übrig, und es erscheint nützlich und notwendig, von denselben eigens zu sprechen, obwohl das Beispiel Naninos sämtliche Fälle der Ligaturenverbindung (mit Ausnahme der Schwärzung im tempus imperfectum) angibt und auflösen hilft. Die hauptsächlichsten Regeln über die in Ligaturenform verbundenen Notengattungen werden am übersichtlichsten in drei Abteilungen gebracht. 1. Regeln über die Anfangsnote (nota initialis), 2. Regeln über die mittleren Noten (notæ mediæ), 3. Regeln über die Schlußnote (nota finalis).

Als allgemeines Gesetz gilt, a) daß nur die maxima, longa, brevis und semibrevis zu Ligaturen vereinigt werden können, b) daß es ligaturæ rectæ gibt, wenn die Noten in viereckiger Gestalt als maxima, longa und brevis enge aneinander stehen, und ligaturæ obliquæ (schiefe Bindungen), wenn die erste Note mit der zweiten schräg über das Liniensystem hin verbunden ist. In letzterem Falle werden nicht etwa die dazwischenliegenden Töne, sondern nur der erste und letzte gesungen. Hauptzweck der Ligatur war, mehrere über einer Silbe zu singende Töne eng zu verbinden; zu diesem Ende bedienen wir uns heute des Ligaturbogens.

Die Ligaturen konnten im geraden und ungeraden Takt (tempus perfectum und imperfectum) angewendet werden.

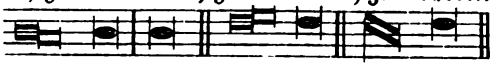
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ligaturen im tempus imperfectum.

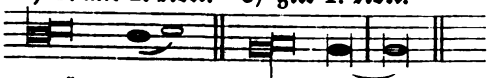
1. Über die Anfangsnote (nota initialis).
   a) Wenn die Anfangsnote keinen Strich hat, die folgende Note aber tiefer steht, so gilt die erstere vier ganze Noten, sowohl in der ligatura recta als auch in der obliqua.
   b) Wenn die Anfangsnote keinen Strich hat, die folgende aber höher steht, so gilt die erstere in der ligatura recta und obliqua zwei ganze Noten.
   c) Wenn die Anfangsnote an der linken Seite mit einem Strich nach abwärts versehen ist, so gilt sie in beiden Arten der Ligatur zwei ganze Noten, mag die folgende Note höher oder tiefer stehen.
   d) Hat die Anfangsnote einen Strich an der linken Seite nach aufwärts, so gilt sie eine ganze Note (semibrevis) und mit der nächstfolgenden (letztere kann mittlere oder Schlußnote sein, höher oder tiefer stehen) zusammen zwei ganze Noten.
   e) Hat die Anfangsnote einen Strich an der rechten Seite nach abwärts, so gilt sie als longa vier ganze Noten.

Beispiele:

a) gilt 1. Note. b) gilt 1. Note. c) gilt 1. Note.

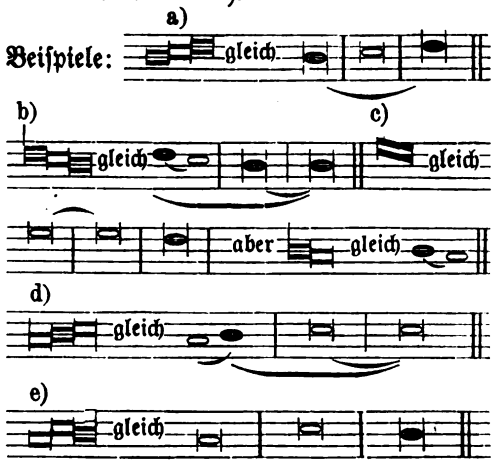


d) 1. und 2. Note. e) gilt 1. Note.

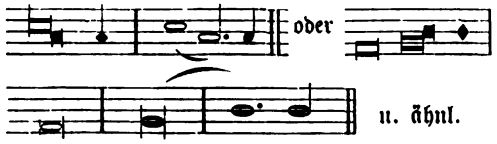


2. Über die mittleren Noten (notæ mediæ) der Ligatur genügt die eine Regel, daß jede derselben zwei Schläge (Semibreven) gilt. Als einzige Ausnahme ist auf den Fall d) unter den Regeln über die Anfangsnote hinzuweisen. Wenn nämlich die Anfangsnote auf der linken Seite einen Strich nach aufwärts hat, so gilt die folgende Note, auch wenn noch mehrere als notæ mediæ nach ihr stehen, eine ganze Note, die folgenden mediæ jedoch zwei ganze Noten.
3. Über die Schlußnote (nota finalis) gelten folgende Regeln:
   a) Wenn die Schlußnote in der ligatura recta höher steht als die ihr vorhergehende Note, so gilt sie zwei ganze Noten.
   b) Wenn die Schlußnote in der ligatura recta tiefer steht, als die ihr vorhergehende Note, so gilt sie vier ganze Noten (Schläge).
   c) Jede Schlußnote gilt in der schrägen Verbindung (ligatura obliqua) zwei Schläge. Besteht die Ligatur nur aus zwei Noten, also der initialis und der finalis, und hat die erste einen Strich an der linken Seite nach aufwärts, so gelten nach Regel d) über die initialis beide Noten einen Takt von zwei ganzen Noten.
   d) Hat die Schlußnote an der rechten Seite einen Strich nach abwärts, so gilt sie vier ganze Noten (also eine longa).
   e) Hat die Schlußnote an der rechten Seite einen Strich nach aufwärts, so gilt sie zwei ganze Noten (also eine brevis).

Beispiele:



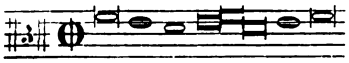
Die Schwärzung der Noten (siehe oben S. 26) kann auch bei den Ligaturen eintreten und vermindert dann den Notenwert um den vierten Teil. Zum Beispiel:



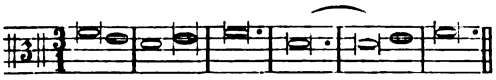
Über die Ligaturen im tempus perfectum gelten die gleichen Regeln, welche für das tempus imperfectum mitgeteilt worden sind, nur wird, nach den Regeln über die einfachen Noten des tempus per-

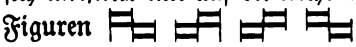
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fectum, die brevis in drei Semibreven, die longa in sechs Semibreven geteilt, und die semibrevis selbst gilt eine Zeit. Auch ist zu bemerken, daß die Anfangs- und die Schlußnoten einer Ligatur im tempus perfectum durch vorhergehende oder nachfolgende kleinere Notenwerte imperfect werden; z. B. (Bellermann S. 30.)



ist aufzulösen



Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß gegen Ende des 16. Jahrhunderts die komplizierte Schreibweise der Ligaturen, besonders in Druckwerken, selten zu finden ist und sich meistens nur auf die leicht aufzulösenden Figuren  beschränkt hat; vielleicht haben die Buchdrucker selbst zu einer Auflösung der Ligaturenketten gedrängt, um die mancherlei Typen zu ersparen.

Die letzte Note eines Tonsatzes ist gewöhnlich als longa oder brevis , auch u. geschrieben und gedruckt, und kann eventuell zwei, vier und mehr Takte gelten, d. h. sie ist von der betreffenden Stimme so lange auszuhalten, bis die übrigen Stimmen zu ihrer Schlußnote gekommen sind.

In den Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Textunterlage im Vergleich zu Werken aus früherer Zeit sehr gut und deutlich besorgt. Ausgenommen sind die Kyrie eleison und Osanna in den Messen, bei denen die genannten Worte am Anfang des Notensatzes zusammengedrängt stehen, so daß es dem Sänger überlassen war, die Silben auf die Noten richtig zu verteilen. Wohl hatten die Theoretiker für die Textverteilung genaue Regeln angegeben, und die besten Komponisten, Orlando di Lasso an der Spitze, aber auch Palestrina, Vittoria u. a. hielten sich an dieselben. Die Sänger jedoch scheinen sich weniger um die Beobachtung dieser Regeln gekümmert zu haben, und daher die vielen Klagen von Seite der kirchlichen Behörden über die Unverständlichkeit der Textworte. An Stellen, bei welchen der Komponist das musikalische Motiv wiederholte, finden sich auch bei den besten Komponisten die Textworte nicht wiederholt; es ist statt dessen nur eine Verzierung oder ij (secundo) beigesetzt.[1])

Wer den musikalischen Teil einer älteren Komposition nach obiger Anweisung richtig aufgelöst hat, wird auch dafür sorgen müssen, daß der Text gut und den Intentionen des Komponisten angemessen unterlegt werde. Daher teilt der Unterzeichnete aus Zarlinos Istitutioni, 4. Teil, cap. 33, die Regeln über die Unterlegung der Textworte mit, und zwar nach der Übersetzung, welche Curt Benndorf im 10. Bande der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1894) S. 445 in dem Artikel „Sethus Calvisius als Musiktheoretiker" gegeben hat:

1. Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Wert entsprechende Note zu setzen.
2. Zu jeder Ligatur von mehreren Noten im Cantus figuratus oder planus gehört nur eine Silbe, die am Anfang auszusprechen ist.
3. Zu dem Punkt hinter einer Note im figurierten Gesang darf keine Silbe ausgesprochen werden.
4. Zu einer Semiminima oder kleineren Note pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebenso zu einer Note, die ihr unmittelbar folgt.
5. Noten, die auf punktierte Semibreven und Minimen folgen und einen kleineren Wert haben, als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silben haben; ebensowenig die Noten, welche diesen unmittelbar folgen.
6. Wenn man, durch die Not gezwungen, zur Semiminima eine Silbe setzt, kann man auch der folgenden Note eine andere Silbe unterlegen.
7. Zu jeder Note, die am Anfang eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört notwendigerweise eine Silbe.

[1]) Der Unterzeichnete hat in der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken, in der Edition des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso und im Repertorium musices sacrae diejenigen Wörter, bei welchen in der Originalausgabe die Textwiederholung nur angezeigt ist, mit Cursivschrift drucken lassen, beim Unterlegen des Textes aber sich genau an die Regeln der alten Meister gehalten.

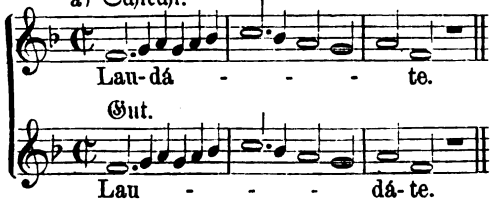
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

8. Im Cantus planus wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im Cantus figuratus jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satzteils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist.
9. Wenn alle Silben auf die Noten verteilt sind, und allein die vorletzte und letzte Silbe übrig bleibt, so hat jene das Vorrecht, mit mehreren Noten von kleineren Werten ausgestattet zu werden, wenn sie lang ist (was viele „Neuma" nennen).
10. Die letzte Silbe des Textes muß auf der letzten Note der Cantilene stehen."

Siehe dazu die Werke von H. Bellermann und M. Haller über den Contrapunkt und den Artikel in Musica sacra 1890, S. 52 „Über das Unterlegen der Texte".

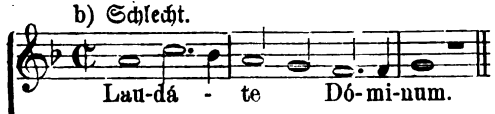
Die wichtigste Regel, die auch moderne Komponisten niemals außer acht lassen sollten, bleibt wohl diese: „wenn mehrere Noten auf einer Silbe stehen, so soll nur nach den größeren Notengattungen (ganzen und halben Noten), niemals aber nach einer Viertelnote (ausgenommen bei einzeln stehenden Vierteln, oder wenn auf jede derselben eine Silbe gesetzt werden kann), eine neue Textsilbe untergelegt werden. Als Beispiele führt Bellermann a. a. O. folgende an:

a) Schlecht.

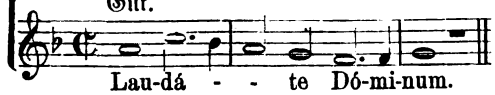


Gut.

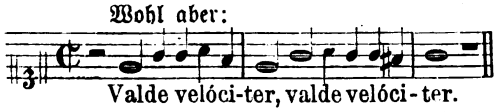
b) Schlecht.



Gut.



Wohl aber:

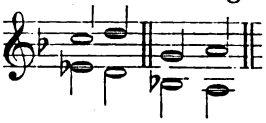


Schließlich muß noch in Kürze auf die Bedeutung und den Gebrauch der zufälligen Vorzeichen, Accidenzien (signa accidentia) aufmerksam gemacht werden. Es wurde schon oben bemerkt, daß in den Kompositionen der älteren Meister nicht alle Accidenzien beigesetzt wurden, welche die Sänger in Wirklichkeit ausführten, daß ♯ und ♭ nur manchmal beigedruckt sind, und daß ersteres bis in das 17. Jahrhundert statt des jetzigen Auflösungszeichens (♮) gebraucht wurde. Ohne auf eine längere wissenschaftliche und historische Untersuchung über diese schwierige Materie einzugehen, beschränkt sich der Unterzeichnete auf nachfolgende Fälle, in denen, nach Fertigstellung einer modernen Partitur aus den Stimmen älterer Drucke oder Manuscripte und nach Besorgung der Textunterlage, die Beisetzung der Accidenzien, welche man zum Unterschiede von den ♯ und ♭ der Originalvorlage in kleinerer Schrift oder mit roter Tinte über den betreffenden Noten anzubringen pflegt, die ♯, ♭ oder ♮ beigesetzt werden sollen.

1. Wenn eine melodische Phrase mit f beginnt und sprung- oder stufenweise bis h fortschreitet, so ist zur Vermeidung des Tritonus ein ♭ über h zu setzen.

2. Wenn in Kompositionen des ersten und zweiten Tonus in einer Stimme c zwischen zwei d, oder, bei Transposition dieses Tonus in die Oberquart mit einem ♭ nach dem Schlüssel, f zwischen zwei g steht, so wird c bezw. f durch ein übersetztes ♯ zu cis bezw. fis, vorausgesetzt, daß eine der übrigen Stimmen die Terz oder die Sext (also e bezw. a) zu singen hat. — Das gleiche trifft zu im siebenten und achten Ton, wenn f zwischen zwei g, im dritten und vierten, neunten und zehnten, wenn g zwischen zwei a steht und wenn die entsprechende Terz oder Sext von einer zweiten Stimme gebildet werden.

Diese Regel hat nur eine Ausnahme: wenn nämlich die Stimme, welche die Sext bildet, bei c d das Melisma es d und bei g a den Intervallschritt b a aufweist, da sonst übermäßige Sexten entstehen würden.[1])



[1]) Ich zweifle übrigens nicht, daß diese übermäßige Sext von den Sängern regelmäßig markiert wurde: diese Freiheit ist ja ein Kinderspiel gegenüber den „Diminutionen" (Auflösung der diatonischen Cantilene in eine Menge kleiner eingeschalteter Notenwerte, Verzierungen, Vorschläge u. s. w.), die schon zu Palestrinas Zeiten ein Versuchsfeld der virtuosen Sänger gewesen sind; vgl. Mus. sacra 1891, S. 142.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Kurz gefaßt: wenn sämtliche oder nur zwei Stimmen eine vollkommene Cadenz bilden, so wird die Terz des Dominantaccordes, um diesen modernen Ausdruck zu gebrauchen, stets groß angenommen, also durch ein ♯ oder ♮ über der betreffenden Note markiert.

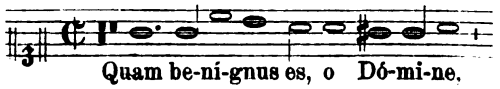
4. Sogenannte Querstände kamen bei den Alten wenig in Betracht; besonders Vittoria scheut sich nicht vor ihnen. Des besseren Wohlklanges halber wird man jedoch öfters, besonders in absteigenden Melismen, genötigt sein, ♭ oder ♮ zu gebrauchen, um melodische oder harmonische Härten zu beseitigen.

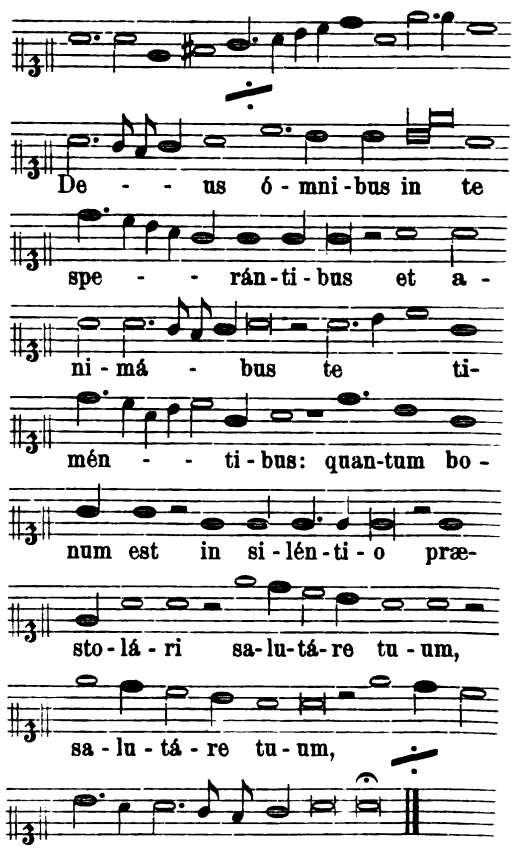
Die Ansicht, daß bei Imitationen die Intervallschritte der motivführenden Stimme bei den nachfolgenden Stimmen durch ♯, ♭ oder ♮ hergestellt werden sollen, ist eine durchaus irrige und führt zu unmöglichen Zusammenklängen. Wenn also beispielsweise der Tenor mit g a h c beginnt, so kann der Alt oder Baß ohne Störung mit d e f g antworten; eine Alteration des f durch ♯ wäre falsch.

Wenn der Unterzeichnete durch diese kleine Anweisung den einen oder anderen Freund altklassischer Vokalmusik anregen kann, aus Foliobänden oder Stimmheften des 16. und 17. Jahrh. (bis circa 1630) bisher unedierte Kompositionen in übersichtliche Partitur zu bringen, so hat er seinen Zweck vollkommen erreicht. Solche Arbeiten und Studien sind nach vielen Seiten bildend und lehrreich. Man gewöhnt sich

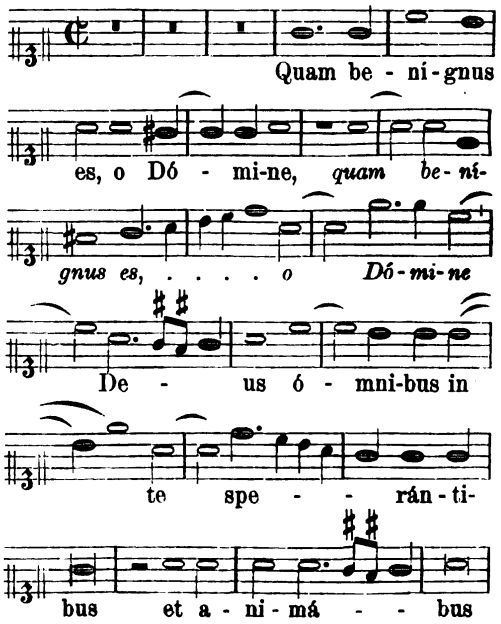
a) an die sieben alten Schlüssel in kurzer Zeit mühelos und wird beim Partiturspiel die vermeintliche Schwierigkeit, verschiedene Schlüssel zu lesen, bald überwinden können.

b) Man sieht das Werk vor seinen Augen entstehen, sieht dem Meister in seiner Werkstätte gleichsam zu und gewinnt besonders das Geheimnis einfacher, edler und fließender Stimmenführung, die durch die Taktstriche nicht immer gefördert, meistens sogar geschädigt wird. Ein Beispiel aus Orlando di Lassos Magnum opus musicum möge diese Behauptung stützen. Nr. 258 der genannten Sammlung ist ein fünfstimmiges Motett, in welchem der Cantus in folgender Weise notiert ist:

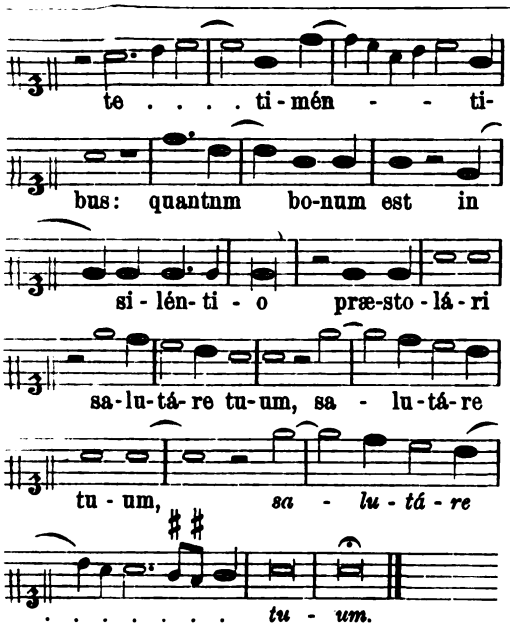




Nach Übertragung in Partitur mit Beifügung der Textergänzung und der Accidenzien gestaltet sich das Tonbild in folgender Weise:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Man sieht, daß bei der Einschachtelung der Melodie und Gefangennahme derselben hinter den Gittern von Taktstrichen eine Menge von Noten zerschnitten und geteilt werden mußten. Der modern gebildete Sänger ist gewöhnt, den ersten und dritten Schlag mehr zu betonen, als den zweiten und vierten; die Sänger des 16. Jahrhunderts aber sahen die volle, ungeteilte Cantilene vor sich, waren nur durch den Taktus der Semibrevis (𝅝) in der Tempobewegung zusammengehalten und richteten ihre volle Aufmerksamkeit auf die Verbindung der Silben, Wörter und Sätze mit den vorgezeichneten Noten, d. h. sie deklamierten. Letzteres kann auch heutzutage noch geübt werden; man muß aber dann den Sängern Vorurteile austreiben und für die polyphonen Werke stets den Grundsatz einprägen: „Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sinngemäß und ausdrucksvoll sprechen und deklamieren würdest."

Der Text des obigen Motettes lautet in wörtlicher Übersetzung: „Wie gnädig bist Du, o Herr, Gott, Allen, (die) auf Dich hoffen und allen Seelen, (die) Dich fürchten: wie sehr gut ist es, mit Schweigen zu harren Deines Heiles."

Geradeso läßt sich der lateinische Text ausdrücken. Die Noten über quam sind ruhig mit crescendo bis benignus, und decrescendo bis Domine vorzutragen; ebenso bei der Wiederholung dieses Satzes und dem Abschluß desselben mit Deus. Die Ligatur über in ist mit leichtem Tone zu singen, um die Synkope te hervortreten zu lassen, bei den Noten über spe- ist ebenfalls graziöse Bewegung und ruhiger Ton zu beobachten. Noch ausdrucksvoller gestaltet sich das te vor timentibus; die Synkope auf ti- bereitet die stärkere Accentsilbe men- vor. Im Schlußsatz liegt die Hauptkraft auf quantum, dessen letzte Silbe in der Tonstärke schon gebrochen und decrescendo vorzutragen ist, beim Worte bonum est ruhige Färbung annimmt, bei in silentio die Tonmalerei des Komponisten beachtet, und in den letzten drei Worten die volle Ergebung des Sängers und das vertrauensreiche Sehnen nach dem ewigen Heile zum Ausdruck bringt. Zur Darstellung dieser in der Komposition liegenden und aus ihr abgeleiteten, nicht in dieselbe künstlich hineingemalten Tonfarben pflegt man sich heutzutage einer Menge von Zeichen und Illustrationen zu bedienen, die selten genügen; man muß besonders verhüten, daß mechanische Taktbewegung hörbar werde. Der Kampf gegen diese Schwierigkeit nimmt in dem Grade zu, als sich Stimmen bei der Imitation beteiligen, denn jede derselben hat die gleichen Regeln zu beobachten, ohne sich um die Accente oder Tonfärbungen der übrigen Stimmen weiter zu bekümmern. Daß diese Selbständigkeit in den einzelnen Stimmen nach Seite der Melodiebildung, der Accentuierung, der Tonfarben, des Ausdruckes, der Deklamation u. s. w. in unserer Zeit erst wieder errungen werden muß, ist weder ein Beweis für die „Inferiorität" der Alten, noch für die „Fortschritte" der Neuen.

c) Die Urteile über den Stand der Gesangskunst und der Komposition im 16. Jahrhundert, sowie über die Unterschiede zwischen den bedeutendsten Komponisten jener Zeit und den verschiedenen Werken der einzelnen Meister werden so lange einseitig bleiben und fallen thatsächlich höchst ungerecht aus, als die Musikgeschichte und die Kritik nicht in der Lage sind, über sämtliche Werke aller oder wenigstens eines größeren Meisters durch Einsichtnahme der betreffenden Partitur Uebersicht zu gewinnen. Bisher erfreuen sich nur wenige Autoren des Vorzuges, gekannt zu sein, oder bekannt werden zu können. Außer der Gesamtausgabe von Palestrina's

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Werken, den bisher edierten neun Bänden von geistlichen und weltlichen Kompositionen Orlando di Lasso's und den Werken jener Meister, die durch Proske's Musica divina, durch Commers Collectio und Musica sacra und andere kleine Publikationen in Partitur zugänglich geworden sind, liegen $^9/_{10}$ der im 16. Jahrhundert gedruckten Musikwerke noch unspartiert in den verschiedenen Bibliotheken Europas. Viele Werke sind in den Beständen größerer Bibliotheken oder in Privatsammlungen wohl als Partituren vorhanden, aber für das öffentliche Studium soviel wie verloren, wenn der Musikbeflissene sich nicht die Mühe nimmt oder nehmen kann, die Partitursammlungen in Rom, Bologna, Paris, München, Berlin, Wien, Regensburg u. s. w. eingehend zu prüfen und die Resultate seiner Forschungen öffentlich zu verwerten.

Auch in dieser Beziehung steht die Musikkunst weit hinter Malerei, Architektur und Skulptur im Nachteil. Über letztere breiten sich die schützenden und unterstützenden Hände zahlreicher Mäcenaten aus, und jeder Staat hat das Bedürfnis, oder wird durch „die allgemeine Meinung der Gebildeten" gedrängt, für Kunstsammlungen zu sorgen, ja unscheinbaren Fragmenten, verstümmelten Armen und Beinen ansehnliche Plätze anzuweisen. Für die geistigste aller Künste, vornehmlich für die hohe Entwicklung der Gesangskunst im 16. Jahrhundert, ist wohl seit etwa dreißig Jahren viel geschehen, aber mehr noch bleibt übrig zu thun. Was nützen übrigens Gesamtausgaben aller Gesangswerke des 16. Jahrhunderts, wenn sie nicht richtig, anregend und durchschlagend zur Aufführung gebracht werden?

Die unangenehme Antwort auf diese Frage möge jedoch keinen Kunstfreund abhalten, nach Kräften in seinem Wirkungskreis den Monumenten einer großartigen und herrlichen Kunstperiode nachzuspüren, sie aufzudecken, der kleinen Gemeine gleichgesinnter Kunstgenossen vor Augen zu führen und womöglich auch zu Gehör zu bringen.

Regensburg. **Fr. Xav. Haberl.**

Bausteine zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg.

I.

Der hochw. Herr Dr. Jos. Selbst[1]) betont im K. M. J. für 1887, S. 97 folgendes: „Wir müssen eine quellenmäßige „Geschichte des Kirchengesanges" bekommen, wie uns Bäumker eine solche des Kirchenliedes geliefert hat. Beides ist nämlich durchaus nicht gleichbedeutend, wenn auch in vieler Beziehung verwandt. Eine Geschichte des Kirchengesanges müßte z. B. zusammenstellen, was und wie man zu verschiedenen Zeiten im liturgischen und außerliturgischen Gottesdienst gesungen, welche Verordnungen erlassen, welche Veranstaltungen (Singschulen, Bruderschaften u. dgl.) zu Gunsten des gottesdienstlichen Gesanges getroffen wurden, welche Übelstände und Mißbräuche und aus welchen Ursachen sie sich geltend gemacht u. s. w. In mancher Hinsicht liegt das Material ziemlich vollständig bereit; so hat z. B. Bäumker die noch von Meister ziemlich unklar behandelte Frage über das Verhältnis von lateinischem und deutschem Kirchengesang vor und seit der Reformation annähernd zum Abschlusse gebracht. Dagegen ist noch viel anderes Material zu heben und zu sichten, ehe eine vollständige „Geschichte des Kirchengesanges", wie wir sie uns denken, in Angriff genommen werden kann." Und in der Mus. sac. (1892, S. 55) „stellt die Redaktion besonders an die freundlichen Leser und Freunde in Mittel- und Norddeutschland die dringende Bitte,[1]) einzelne historisch nachweisbare Vorkommnisse, Berichte von Schriftstellern oder Chronisten des vorigen Jahrhunderts, Aktenstücke, Verordnungen und ähnl., viel-

[1]) Seit 1891 Domkapitular in Mainz.

[1]) Dieselbe wird in der Mus. sac. 1895, S. 37 und 1897, S. 85 wiederholt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

leicht in Lokalgeschichten, historischen Vereinsschriften, Orts-, Reise-, Provinz-, Kulturschilderungen zerstreute Notizen über die Gottesdienstordnung an kleineren Kirchen, sowie über das hier angedeutete Thema, wenn auch fragmentarisch, gütigst einsenden zu wollen. Dunkle Punkte in liturgischer Praxis der Gegenwart lassen sich am besten durch den geschichtlichen Nachweis erhellen, daß sie aus dunklen Zeitverhältnissen einer traurigen Vergangenheit stammen."

Zur Erfüllung[1]) dieser berechtigten Wünsche will auch der Unterzeichnete in einer Reihe von Artikeln „Bausteine für die noch zu schreibende Geschichte des Kirchengesanges in Deutschland" beitragen. Das Material ist dem kathol. Pfarr-Archiv zu Geisenheim a. Rh. entnommen.[2])

„In der ersten Hälfte des Jahres 1811 machte Hr. Dechant Euler[1]) den Antrag bei geistlicher und weltlicher Regierung[2]) zur Aufstellung des deutschen Gottesdienstes. Ein ganzes Jahr lang setzte es an beiden hohen Stellen Schwierigkeiten ab. Unter andern fragte das hochw. Vikariat[3]) alle Rheingauer Pfarrer um ihr Gutachten. Meine[4]) Antwort folgt dahier.

---

[1]) Bis heute ist mir folgendes Material bekannt geworden: Joh. Wolf, Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesangs im Eichsfelde. Göttingen 1815. Hr. A. Kienemund, Kurze Geschichte des katholischen Kirchengesanges. Sondershausen und Heiligenstadt 1848. 2. Aufl. Mainz 1850. Die Pflege des Kirchengesanges in der Erzdiözese Mainz. Katholik. Mainz 1884, Seite 406 bis 418. Greg. Bl. 1885, Nr. 1, 2. Bäumker, l. c. III. S. 150—153. 158—160. J. M. Zeller, Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Rottenburg. Regensburg 1886. W. Bäumker, Über die Stellung des deutschen Kirchenliedes zur Liturgie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (in seinem Werke: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. II. Bd. Freiburg 1883. S. 8 ff.) Wilh. Bäumker, Über die Stellung des deutschen Kirchenliedes zur Liturgie im 18. Jahrhundert (l. c. III. Bd. 1891. S. 13 ff.). Dr. H. Weber, Der Kirchengesang im Fürstbistum Bamberg. Köln 1893. Das deutsche Kirchenlied im Salzburger Sprengel um die Mitte des 16. Jahrhunderts (in den historisch-politischen Blättern. München. 102. Bd., 4. Heft; vergl. auch Mus. sac. 1888, S. 121. — Über Brückenau (Diözese Würzburg) Mus. sac. 1892, S. 103. — Über München, M. s. 1892, S. 70. — Über Westfalen: Dortmund, Soest, Minden M. s. 1397, S. 85. — Osnabrück (evangel.) M. s. 1897, S. 203. — Ockenheim (Diözese Mainz) Katholik. Mainz 1866. II. 2. Heft, S. 214. 215. — Paderborn M. s. 1895, S. 37. Bäumker, l. c. III. S. 157. — Hagis, Wachstedt (Kommissariat Heiligenstadt) M. s. 1895, S. 4. — Reifenberg (Diözese Limburg) M. s. 1896, S. 149. Katholik l. c. S. 206. — Eltville, Östrich, Rüdesheim (Diözese Limburg) Cäcilien-Kalender 1881, S. 29, 34. Katholik l. c. S. 215. M. s. 1891, S. 21 ff., 35 ff. Fr. Bollens, Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche. Tübingen 1851, S. 105. J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Land-Kapitels Rheingau. Wiesbaden 1879, S. 288. — Johannisberg (Diözese Limburg) Cäc.-Kal. l. c. S. 33. Katholik l. c. S. 213.

[2]) Dem dortigen Pfarrer und Königl. Kreisschulinspektor, Hochw. Hr. Bernh. Feldmann, spreche ich hiermit für seine Güte und Freundlichkeit öffentlich meinen besten Dank aus.

[1]) Näheres über denselben siehe in der Mus. sac. 1896, S. 149. Dort sind in Zeile 14 zwei Druckfehler stehen geblieben. Statt: 2. Aufl. 1814 muß es heißen: „3. Aufl. 1824."

[2]) Herzogl. nassauische Landesregierung in Wiesbaden.

[3]) Damals gehörte Geisenheim noch zum Bistum Mainz. Die Diözese Limburg wurde erst 1827 durch Ausführung der Bullen Provida solersque vom 16. August 1821 und Ad Dominici gregis custodiam vom 11. April 1827 als Suffraganbistum von Freiburg errichtet. Seit dieser Zeit gehört das Landkapitel Rheingau zum Bistum Limburg. Siehe Wetzer und Welte's Kirchenlexikon VII. Bd. Freiburg 1891. Sp. 2053 ff.

[4]) Dieser Bericht ist von dem damaligen Pfarrer Kamper in Geisenheim verfaßt. Zaun (l. c. S. 27. 266) schreibt über ihn folgendes: „Pfarrer in Geisenheim seit dem 28. Mai 1789 Wigand Kamper, Lic. Theol., seit 1805 zweiter Definitor, starb am 13. April 1835 im Alter von 82 Jahren. Er war geboren zu Flörsheim, zwei Jahre in Kleinwallstadt, fünf zu Wallthürn und drei zu Mainz an der Dompfarrei thätig gewesen. Kamper war ein gelehrter, aber zugleich neuerungssüchtiger und wenig rücksichtsvoller Mann und darum beinahe immer, bald mit seinen Konfraters, bald mit der Gemeinde in Streitigkeiten verwickelt, die seinem Ansehen schadeten und ihm eine zweimalige außerordentliche Visitation von Seiten des Vikariats zu Mainz zuzogen, welche jedesmal mit einer Bestrafung endigte. Das erstemal wurde er a. 1791 von der Gemeinde wegen seiner vielfachen gewaltthätigen Neuerungen verklagt. Er verfaßte noch als Kaplan zu Mainz ein Schriftchen über den Ablaß, welches viele falsche Sätze enthielt und vom Pfarrer J. P. Jacobi zu Niederolm a. 1788 eine scharfe Widerlegung erfuhr, einen Katechismus, der jedoch nicht gedruckt wurde, änderte die Gottesdienstordnung, ließ weg, was ihm nicht gefiel u. s. w. Als die zahlreichen Verweise an seinem Starrsinne abprallten, wurde er mit zehn Reichsthaler bestraft, weil er in der geschlossenen Zeit eine Kopulation vorgenommen hatte, mußte die Visitationskosten bezahlen und wurde mit Versetzung bedroht, wenn er sich nicht mäßige. Schon 1801 wurde eine zweite Visitation notwendig wegen seiner Mißhelligkeiten mit dem Frühmesser Münnich, der es auch nicht an Eigensinn fehlen ließ. Beide erhielten Verweise, und Pfarrer Kamper mußte zu seinem Kostenanteil 70 Gulden 30 Kreuzer bezahlen. Doch ruhte er nicht; schon 1809 gab er ein eigenes Andachtsbuch für die Gemeinde heraus, angeblich um das Mainzer Ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

H. B. Generalvikariat!

Die durch Cirkulare vom 18. Juny 1811 in Anfrage gekommene Einführung des deutschen Gottesdienstes im Rheingau hat zum voraus daher viel Empfehlungswürdiges, daß sie von dem Herrn Dechant des Kapitels in Anfrage gekommen ist, einem Manne, der nicht würdig wäre dem Kapitel vorzustehen, wenn er nicht wüßte, was darin vorginge, und wozu dermalen bei weitem der größte Theil der Rheingauer gestimmt wäre.

Meine eigene Meynung von diesem dem stracken Buchstaben des Evangeliums gemäßen Vorhaben kann einem Hochw. Vikariate um so weniger unbekannt seyn, da ich selbst ein Gesangbuch wenigstens für meine Geißenheimer Kirche herausgeben wollte. Die Stimmung meiner Gemeinde spricht sich durch die Subskription auf 700 Exemplare aus. Unter anderen Bewegungsgründen in meinen Vorbereitungen zu dieser Stimmung hat folgender die meiste beifällige Sensation gemacht.

Ich beschrieb meiner Gemeinde den Einfall mehrer fremden Völker in unser Deutschland, das damals selbst keine Sprache nach Regeln hatte, und jene verschiedenen Völker hatten verschiedene Sprachen, aber keine nach Regeln. Diese Völker wurden nach und nach zum Christenthume bekehrt. Weil keine Sprache nach Regeln da war, so ergriff man das Nothmittel und glaubte sich nicht besser zu einem Gottesdienste vereinigen zu können als durch die Sprache des römischen oder lateinischen Oberhaupts der Kirche. Nun da die Verschiedenheit dieser Völkersprachen aufgehört hat, seit diese Völker selbst in ein deutsches Volk vereint sind, und die deutsche Sprache ihre Regeln hat, so braucht man beim Gottesdienste jenes Notmittel der lateinischen Sprache nicht mehr, sondern die Pflicht der geistlichen Vorsteher ist es heut zu Tage, einen Gottesdienst nach dem klaren Sinne Jesu einzuführen, in welchem Gott, der ein Geist ist, im Geist und in der Wahrheit angebetet wird und bei welchem die in der Schule Jesu Christi unterrichteten Anbeter kein leeres Geschwätz, keinen bloßen Schall eines tönenden Erzes, kein Lippengebet und Lippengesang Gott darbringen, sondern ein Gebet und Gesang, das allein ihre Herzensempfindung zum Grunde haben kann.

Und nun da sich die Sache schon ins zweyte Jahr bei meiner Gemeinde hinausgeschoben hat, so ist die immerwährende Nachfrage nach den neuen Büchern, wenigstens des Hrn. Dechants. Denn seit das Meinige von B. Hochw. Vikariate verworfen ist, habe ich kein Geheimnis daraus gemacht, daß Hr. Dechant bald ein Andachtsbuch [1]) herausgeben werde. Seit eben dieser Zeit mische ich mich in gar nichts mehr, ich verhalte mich ganz passiv, und die Gemeinde hat es diese ganze Zeit durch von sich selbst zur Gewohnheit gemacht, daß alle Ämter Sonntags und Werktags deutsch mit Liedern, welche die Leute auswendig wissen, mit allgemeinem Einklang ohne die Widerrede eines einzigen Menschen gesungen werden. Noch eine Bemerkung, die sogar auf die Gesinnung auch der andern Gemeinden des Rheingaues schließen läßt: Dahier zu Geißenheim werden jährlich 10 bis 12 Zunftämter gehalten, wobei alle möglichen Zünfte des Landes sich versammeln, und alle Meister unter Strafe erscheinen müssen. Diese Ämter pflegen die hier einheimischen und die aus andern Gemeinden beikommenden mit gemeinsamem Vergnügen deutsch auf oben beschriebene Art mit zu singen. Es ist wie ein Strom, der nicht mehr aufzuhalten ist, und ich kann gewissenhaft und pflichtmäßig sagen: Wenn man den deutschen Gesang meiner Gemeinde wieder nehmen wollte, so wäre es nicht in ædificationem, sondern in destructionem.

---

sangbuch von 1761 zu verdrängen. Auch dies brachte ihm vielen Widerstreit und Unannehmlichkeiten. Mit zunehmendem Alter wurde er zwar besonnener, konnte aber das Böse, welches er durch sein unfrommes und neologisches Verhalten gestiftet, in seiner weiteren Entwicklung nicht mehr hemmen. Glücklicherweise hatte seit 1805 der Geistliche Jacob Stassen, geb 28. Jan. 1763 zu Lorch, später Canonicus ad S. Paul zu Worms, dann 18 Jahre lang Professor am Gymnasium daselbst, in Geisenheim seinen Wohnsitz genommen. Derselbe beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Unterrichte talentvoller Jünglinge, von denen viele der Kirche und dem Staate mit Auszeichnung gedient haben und noch dienen. Zu den Letzteren gehört auch unser Hochwürdigster Herr Bischof Dr. Peter Joseph Blum" (geb. 1808 zu Geisenheim, zum Priester geweiht 1832, zum Bischof konsekriert 1842, gest. 1884). Siehe „Deutscher Hausschatz" XI. Jahrg., Nr. 22, Seite 344—350. Regensburg 1885.

[1]) Mus. sac. 1896, S. 149.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Endlich stimmte das Vikariat im Einklange mit der herzoglichen Regierung auf Legalisierung des deutschen Gottesdienstes und Approbierung des Eulerschen Buches dazu, verordnete aber, daß, während es gedruckt würde, ein kleineres Buch oder ein Auszug von ein paar Ämtern und Vespern als Vorbote gleichsam eingeführt werden sollte. Das geschah im Jahre 1812 mit Büchelchen zu 6 Kreuzer, deren hier 400, größtentheils ohnentgeldlich, ausgetheilt wurden. Die Schuljugend wurde lange in den neuen Melodien geübt, und alsdann das Büchelchen durchaus in der Kirche gesungen. Im Jahre 1813 wurde das größere Andachtsbuch fertig und eingeführt. Weil hier seit Ankunft der Bücher bis daher — 1. April 1814 — keine Schule der größten Klasse war, so wird noch nach dem kleinen Buch gesungen.

Auf Sonntag den 8. August 1813 handelte ich der Ordnung nach von dem äußerlichen Gottesdienste und von der rechtmäßigen Gewalt der Kirche, denselben einzurichten. Da geschah, was in der hier anliegenden Beilage an das Amt berichtet wird.

In Betreff der Störung öffentlicher Christenlehre auf Sonntag den 8. August 1813.

H. H. Amt!

Ein öffentlicher Unfug ereignete sich gestern am Sonntag nach Mittag in der Kirche dahier, welcher eine öffentliche Rüge verdient, und sollte er auch an die höchste Landesbehörde gebracht werden müssen.

Die Ordnung der christlichen Lehre traf auf diesen Sonntag die Anordnung des äußerlichen Gottesdienstes. Nachdem ich aus dem Worte Gottes die Vollmacht der Kirche bewiesen hatte, den äußerlichen Gottesdienst zur Beförderung des Seelenwohls der Christen einzurichten, so fügte ich die Vernunftgründe bei, 1. daß wir durch den äußerlichen Gottesdienst die unserm Gotte schuldige Unterwerfung nicht nur des Geistes, sondern auch des Leibes bezeigten, 2. daß wir dadurch in gutem Beispiel einander erbauten, und 3. daß er ein Mittel wäre, wodurch ein jeder sich selbst erbauen könne. Dieses sei auch einer der wichtigsten Gründe, warum die Bischöfe Deutschlands in den neueren Zeiten den deutschen Gottesdienst angeordnet hatten, damit jeder Gottesverehrer sich selbst besser, als durch das Lateinische, was er nicht verstünde, erbauen möge. (Nun das, was den Unfug veranlaßte.) Die Leute also, welche die gutwilligen Gottesverehrer, die Befolger der obrigkeitlichen Anordnung des deutschen Gottesdienstes[1]) verspotteten und verfolgten, diese Leute wären in einer beständigen Sünde.

Hierauf schrie einer aus den verheiratheten Bürgern von der Pfarrkirche: O wehe! Ich sagte: Dieser Flegel wird untersucht werden, endigte den übrigen Unterricht ganz kurz und hielt die deutsche Andacht, wie es nach der obrigkeitlichen Anordnung bisher gewöhnlich war.

Das freche Rufen kam aus der zweyten Etage der Pfarrkirche, so laut, als wenn der Rufende neben mir stünde. Es war nach angestellter amtlicher Untersuchung Georg Faust.

Soll nun die Wahrheit des obigen Satzes bestehen, soll das Ansehen des Wortes Gottes unangetastet und dessen öffentlicher Vortrag ungehindert bleiben, sollen die Liebhaber des deutschen Gottesdienstes nicht muthlos gemacht werden, so wird dieser öffentliche Unfug nicht ohne Untersuchung und nicht ohne öffentliche Rüge zu belassen seyn.

Geißenheim am 9. August 1813.

Urtheil (amtliches). a. 3 Tage Amtsgefängnißstrafe. b. Abbitte bei Pfarrer Kamper. c. Verkündigung am nächsten Sonntag bei der Gemeinde mit Bedrohung, daß, wer etwas Aehnliches in der Kirche oder wer die Liebhaber des deutschen Gottesdienstes auf irgend eine Art beunruhigt, das Amt sich bei der Landesregierung verwenden wird, daß er sogleich in das Korrektionshauß abgeführt werde.

[1]) In der erzstiftischen Pastoralverordnung vom 28. Februar 1788 wird ausdrücklich gesagt: „Wir wollen, daß der lateinische, Allen unverständliche Choral ganz aufhöre und erwarten von denjenigen, die denselben bisher abgesungen haben, daß sie künftig ihren Mitbrüdern in den deutschen Gesängen durch die Richtigkeit und Kraft ihrer Stimmen vorgehen und dadurch die Stützen des gemeinsamen Lobes Gottes werden." Köhler, Anleitung zum praktischen Unterricht künftiger Seelsorger im Mainzer hohen Erzstift. Mainz 1789. S. 133. Mainzer Monatsschrift von geistlichen Sachen. Mainz 1788. S. 257 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1815.

Kirchenmusik war im vorhergehenden Jahre auf 17 Festtage von hochwd. Vikariat bestimmt laut Verordnung vom 17. November 1783 und wurde laut Verordnung vom 10. Februar 1785 sogar 10 Thaler Strafe dem Pfarrer gesetzt, der auf mehrere Tage Musik zuläßt. Aber in diesem Jahr seit der Amotion des Rektors Lizius und durch andere zusammenwirkende Umstände hörte sie ganz auf, was zum Wohl und besserer Übung des deutschen Gottesdienstes dient.

Mit den Processionen (Bittgängen) ging von jeher viel Unordnung vor, und wurde mancher Unfug sowohl unter den Begleitern selbst als gegen die Person der Pfarrer verübt. Insbesondere was zu Eltvill und hier wegen der Sebastianusprocession, und was dem H. Pfarrer Schott zu Hallgarten und dem zu Mittelheim Grobes begegnet ist, mag in einem Haufen zusammen die Aufhebung aller das Jahr durch üblichen Processionen bis auf fünf die H. Landesregierung zu nächst und ganz dringend veranlaßt haben. Vergl. das Edikt: Die Abstellung der Processionen betr. vom 18. August 1815. Nachher wurde eine der drei Werktagsprocessionen auf Christi Himmelfahrt gelegt und von H. Dechant Euler die auf Mittwoch dazu bestimmt. Sonstige Umgänge im Orte herum und an Sonn- und höchsten Festtagen um die Kirche herum hielt ich noch fort, aber unterließ auch diese nachher alle.

Ordnung des Gottesdienstes. Vom 27. März 1792.

Besonders der alte Pfarrer Dorn[1]) gab den Ausschlag für die nächste Nachbarschaft anfänglich und dann für das ganze Rheingau: Das Volk würde nie ganz beruhigt werden, wenn ihm nicht der ganze lateinische Gottesdienst wieder gegeben würde.

Hier wurde mit der lateinischen Vesper auf Kirchweihe angefangen, mit so viel Freude und Jubel, daß sich 50 bis 60 alte und junge Menschen in die Chorstühle als lateinische Sänger warfen. Diese Wuth hatte aber nach vier Wochen wieder abgenommen. Nach einigen Jahren wurden sie durch öffentlich verkündigte Vorschrift des Pfarrers auf die Zahl von 8 verheiratheten und 8 ledigen, nebst noch 8 Knaben reduzirt. Diese Vorschrift wurde nicht lange gehalten, weil der Rektor Lizius die Zahl, besonders lediger Leute und Knaben, für zu gering hielt, und weil die alten Chorsinger ihren Gebrauch nicht wollten fahren lassen, sich selbst zu rekrutiren.

Jahresgedächtnisse (Anniversaria).

Die Vigil wurde in den ersten Jahren lateinisch fortgehalten. Weil es geschwind gesungen wurde, so konnten die Schulknaben nicht nachkommen. Es waren also nur Pfarrer und Frühmesser, Rector und Glöckner, die allein singen mußten. War einer dieser vier Männer verhindert, so ging das Gesang nicht wohl fort. So kam es nach und nach, daß die Vigil bei den Jahrgedächtnissen unterlassen wurde. Auch die interessirten Herrschaften oder ihre Beamten reklamirten nicht, und so sind diese Vigilien (Laudes nur keine Nokturn) ganz außer Gebrauch. Einige Jahre nachher wurde mit Hrn. Grafen von Ingelheim eine Übereinkunft getroffen, und zwar schriftlich, daß bei jedem Amt eine stille Messe am Tage vorher statt der Vigil gelesen wird.

Begräbnisse.

Begräbnisse der Erwachsenen und Kinder lateinisch. Seit 1798 geht man nach gehaltenem Amt nicht mehr an das Grab. Viele Begräbnisse geschehen auch, ohne mit öffentlichem Gange, Klange und Gesange die Leiche am Hause abzuholen. Im Jahre 1814 wurde sogar wegen herrschender Epidemie alles öffentliche Begraben von der Herzogl. Nass. Regierung verbothen; auch das Läuten bei dem Sterben und Begraben.

Segen mit dem Hochwürdigen Gut.

Bis zum Jahre 1807 wurde auf Bruderschaftstägen auch bei dem Amt der Segen gegeben. Weil aber die Chorsinger mehr lateinisch, besonders das Credo dabei singen wollten, gegen den Gebrauch der Sonntäge, so wurde das Segengeben eingestellt, damit sie sich keine Feierlichkeit dabei träumen und das lateinische Credo unterlassen möchten.

[1]) Johann Erwin Franz Dorn, geb zu Winkel, von 1776 bis 2. Juli 1792 Pfarrer zu Winkel im Rheingau, vorher Pfarrer zu Weißkirchen im Taunus. Unter ihm wurde zu Winkel eine Kaplanei gestiftet. „Man beschuldigte ihn, daß er sich zu viel in weltliche Händel mische, was wahrscheinlich damals notwendig war." Zaun, l. c. S. 232.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusik

ist an allen Feyertägen, wie den Musikanten in der Folge der Zeit nachgegeben wurde. Auch einige lateinische Vespern sind z. B. Weihnachten 2c.

Sonntagsgottesdienst.

Die Wasserweihung ist lateinisch, nämlich de profundis. — Bis Mariä Opferung 1808 wurde bei dem Amt der lateinische Introitus gesungen. Auf diesen Tag störten die Choralisten durch ihren Eigensinn den Gottesdienst mit so langem Fortsingen ihres lateinischen Credo gegen die übrige das deutsche Credo singende Kirche, bis der Priester sich am Altare umwendete, sie stillschweigen zu machen. Ein außerordentlicher Synod ordnete zu ihrer Zurechtweisung an: a. daß kein lateinischer Introitus mehr sein solle, b. daß die vier Muttergottesschlußantiphonen deutsch gesungen werden sollen, c. daß der abdankende älteste Choralist Peter Braun hinführo aus dem Chorstuhl wegbleiben solle. Das Alles wurde einige Jahre so fort gehalten. Das Kyrie, Gloria, Sanctus wurde lateinisch gesungen; nach der Wandlung von allen Zeiten her ein deutsches Lied; zur Predigt ein von allen Zeiten her gewöhnliches altes Lied; zur Christenlehre: Komm, reiner Geist, 1—2 Gesetzer, unter welchen der Catechet kömmt. Der Schullehrer betet vor a. am Anfange: Ich glaube an den Gott den Vater, Vater unser, b. am Ende: Die zehn Gebote. Auf sogenannten Bruderschaftstägen die sakramentalische Monatsandacht. Auf andere Sonntäge war von Aufhebung des deutschen Gottesdienstes bis 1807 nach der Christenlehre Litanei, um die Menschen zur Christenlehranhörung zu ziehen. Dieses ging bis Dom. IV. post Pascha 1809, da aus Liebe zum Frieden die lateinische Vesper auf so lange zugegeben wurde, bis wir etwas besseres haben würden, welches wenigst ein halbes Jahr noch dauern würde. An andern Sonntägen ist ohnehin die lat. Vesper und Litanei. Alle Samstäge und Vorfeste wird seit 1792 die lauretanische Litanei lateinisch gesungen. An diesem Samstag Abend also vor Dom. II. post Pascha, den 14. April ließ ich schon das lateinische dreimalige Ave Maria singen. Den Sonntag verkündigte ich kurz den Hergang der Sache: Nach der Litanei wird das glorreiche Himmels Königin gesungen. Das Regina cœli, Salve, Ave Regina und Alma werden dahier seit 4 Monaten nach einem Beschluß des Synods deutsch gesungen. Gegen diese mit Übereinstimmung des geistl. und weltl. Ortsvorstandes gemachte Anordnung haben sich 12 Bürger zusammengerottet, haben durch das Singen des lateinischen Regina cœli sich gegen ihre geistl. und weltl. Vorgesetzten auf eine freche Art aufgelehnt und den Gottesdienst zum Ärgerniß einheimischer und fremder Christen gestört. Das Ansehen aller Vorgesetzten der hiesigen Gemeinde war dadurch gekränkt, und es war Pflicht, Mittel dagegen bei dem Amt zu suchen. Ein hochlöbl. Amt gab hierauf dem Schultheiß den Auftrag, dafür zu sorgen, daß dasjenige gehandhabt werde, was bei dem geistl. Synode festgesetzt ist, und wenn jemand etwas dagegen unternimmt, es sogleich an das Amt gelangen zu lassen, damit sachgemäße Mittel angewendet werden können. Um mich für den heutigen und künftigen Gottesdienst zu sichern, daß dergleichen nicht geschehen möge, habe ich mit Vergnügen zugegeben, daß bei einer gestern außerordentlich versammelten Synode jene zwölf Bürger ihre Beschwerde vortragen konnten, und die amtliche Verfügung ihnen bekannt gemacht wurde. Ein halber Tag wurde damit zugebracht. Am Ende haben sie sich ausgebeten, ich möchte dann wenigstens das dreimalige lateinische Ave Maria erlauben. Aus Liebe zum Frieden habe ich ihnen dieses zu einiger Beruhigung auf so lange zugegeben, bis sie und einige andere, die vielleicht das nämliche wünschen, zu besserer Erkenntniß gelangen. Diese Erkenntniß ist am allerkürzesten aus dem geäußerten Sinn Jesu Christi und des Apostels Paulus zu erhalten. a. Jesus Christus sagt bei Matth. 6 und bei Joh. 4. K. Wenn ihr betet und singet, sollt ihr auch verstehen, was ihr betet und singet. b. Der Ap. Paulus sagt 1. Ep. Kor. 14: „Alles, was wir beten oder singen in der Versammlung, das soll belehrend und erbauend seyn." (Hier entstand ein lautes Gemurmel in der Rotte. Ein oder der andere ging auch hinweg.) Ich pausirte ein wenig, dann fuhr ich fort: „Wie kann einer verstehen, was er betet oder singet, wenn er lateinisch betet oder singt, wo er nicht versteht? Wie kann einer durch la-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

teinisches Gebet oder Gesang belehrt oder erbauet werden, was er nicht gelernt hat? So wenig kann dieses geschehen, als wenn einer eine ganz lateinische Christenlehre oder eine ganz lateinische Predigt anhören wollte. Dadurch würde er wahrhaftig nicht belehret und erbauet; am Ende wüßte er so wenig und so viel, als am Anfange, da doch die Absicht der Christenlehre und Predigt Belehrung und Erbauung ist. So ist auch nach der Lehre des hl. Paulus die Absicht des Gebetes und Gesanges, daß wir dadurch sollen belehret und erbauet werden. Diese Absicht kann aber nicht erreicht werden durch ein lateinisches Beten oder Singen, was man nicht versteht. — Gemurmel! — Dann müssen wir ein wenig warten. Ich will ein Beispiel geben. Gleich der erste Vers des ersten Psalmen Davids heißt: „Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pestilentie non sedit. Was weiß und verstehe ich nun am Ende dieses Verses? Nichts, gar nichts. Wenn ich aber denselben Vers deutsch bete, singe, oder höre beten und singen: „Wohl dem, der sich mit den Bösen nicht zusammenrottet und die Gesellschaft der Sünder nicht gern hat und der bei ärgerlichen Menschen nicht sitzen wird," so werde ich dadurch belehrt und erbauet, daß ich mich mit Niemanden verabreden darf, etwas Ordnungswidriges, etwas Böses zu verrichten; ich werde belehret und erbauet, daß ich böse Gesellschaften meiden und das böse Beispiel nicht nachahmen darf; ich werde dadurch belehret und erbauet, wenn ich aus Unvorsichtigkeit oder von ungefähr unter lüderliche oder ungerechte oder boshafte Menschen geraten bin, daß ich mich bei denselben nicht aufhalten darf. — Doch behalten manche Menschen noch die alten Grillen: Ja, Gott versteht alle Sprachen. Antwort: Wir beten oder singen nicht, damit uns Gott verstehen soll; der weiß schon, ehe wir beten, was uns notwendig und nützlich ist, sondern wir beten und singen, damit unser Herz besser zu Gott gerichtet werde; und das kann nur geschehen, wenn wir verstehen, was wir beten oder singen.— Es war doch so lange Jahre? Antwort: Als Notmittel; nicht als etwas Besseres. Gutmeinende wünschen zu meinem eigenen Vergnügen, zur Beibehaltung meines glückseligen Zustandes, daß es beim Alten belassen würde. Antwort: Ich würde kein Nachfolger der Apostel seyn, wenn ich nur zeitliches Glück suchte; für die Wahrheit muß ich streiten und dem nachjagen, was am besten das Heil der Seelen befördert, die mir anvertraut sind; ich muß ein apostolischer Mann seyn. — Weil ich mich des Ausdruckes zusammengerottet wieder bedient habe, so wurde die Rotte dermaßen aufgebracht, daß sie mich bis jetzt vergeblich auf die Überreichung ihrer ordentlich aufgesetzten Beschwerden warten ließen, sondern gleich den Montag alle mit einander an das Amt liefen, sich über das Wort zusammenrotten beschwerten und eine nicht unterschriebene Klageschrift als Deputirte der Gemeinde dem Amt einhändigten. Sie bekamen den Bescheid, a. daß das Amt keine Personalklage gegen einen Pfarrer annehmen dürfe, und b. daß die Schrift unterschrieben seyn müßte. Weil ihnen das Glockenzeichen zu derlei Zwecken nicht erlaubt wird, so verfielen sie auf die Gedanken, oder bekamen auch die Weisung vom Amt, von Haus zu Haus zu gehen und Unterschriften zu sammeln. In diesem Geschäft waren sie wirklich die erste Hälfte des Monats Mai durch begriffen: a. Wilhelm Schenk, b. Peter Braun, c. Anton Kreis, d. Michael Hefner, e. Jakob Kilian (ein sonst bekannter Fantast, welcher nach Aussage der Witwe Wendel Müllerinn auf der Gasse mit der Schreibfeder auf dem Hut ausrief: „He! wir seyn an der Religion angegriffen!"), f. Vorsteher Helfenstein. Sogar haben sie Leute beredet zu unterschreiben, und nachher haben sie erst gesagt warum, z. B. die Ehefrau des Michael Faust, der sie den Namen wieder auslöschen mußten bei Wilhelm Schenk. Die Art ihres Aufrufs ist verschieden. a. Bei Leuten, die sie für ebenso boshaft halten, als sie, die Unterschriftsammler selbst sind, sagen sie: „Der Pfarrer darf nicht mehr hier bleiben, wir sind in der Religion angegriffen; er will uns nicht den Gottesdienst so halten, wie er ihn gefunden hat, da er hierher kam (welcher Widerspruch! da war ganz deutscher Gottesdienst); wir haben sonst nichts gegen ihn; aber da er sich gar nicht geben will, und uns noch wie ein Räubervolk ansieht, so können wir ihn nicht mehr vor Augen sehen; ihr werdet doch zur Gemeinde halten und unterschreiben, wenn auch der Mann nicht daheim ist, so

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kann es die Frau thun." b. Bei andern sagen sie: „Unterschreibt euch, daß der Herr Pfarrer die alten Gebräuche: Weihnachtsmetten 2c. wieder herstellen soll, die er abgeschafft hat." c. Bei andern: „Wollt ihr Choral, oder deutschen Gottesdienst?" d. Bei andern: „Unterschreibet euch, daß ihr das Andachtsbuch nicht haben wollt, das der Herr Pfarrer will drucken lassen." Es ist also keine bestimmte Unterschrift zu einem und demselben Zwecke. Ohne Zweifel sind sie auf die drei letzten Arten von Aufruf verfallen, weil sie bei der ersten Art des Aufrufes von dem bei weitem größten Teil abgewiesen, verlacht, bedrohet wurden. In gar viele Häuser getrauten sie sich schon gar nicht zu gehen, um ihren Antrag zu machen. a. So viel ich gehört habe, haben sich unterschrieben: 1. Schuhmacher. 2. Heinr. Joerg, jun. 3. Johannes Joerg. 4. Andreas Bollinger. 5. Heugert. 6. Joh. Gerhard; b. so viel ich vermute: Nebst der boshaftigsten Rotte die noch bestehenden Choralisten: Jak. Sonst jun., Kobel, Jak. Kunther, Konrad Ehwald, dann noch: Pet. Schüßler, Franz Wazzelhahn, Johannes Hennes sen., Jak. Kraetzer, Anton Bienstadt, Dey, Lips Wazzelhahn, Karl Kraetzer, Peter Kraetzer. — Das Schlimmste bei der Sache ist, daß die Unruhe der hiesigen Gemeinde auf irgend einem Wege schon zur Kenntnis des H. Generalvicarius auf Aschaffenburg gekommen ist, a. entweder durch Biegen, der etwas betroffen war, da ich ihn bei seiner Rückkunft von Aschaffenburg mit viel Höflichkeit begrüßte, b. oder durch die Magd seiner gegen Hrn. Generalvicarius über wohnenden Tochter, c. oder durch einen Bericht des H. Dechants Euler, weil der Vorsteher Helfenstein mit noch zwei anderen Männern bei ihm geklagt und Hilfe gesucht haben, nach Aussage des H. Dechants bei mir selbsten; worauf Helfenstein am 14. April auf dem Rathause laut aussagte: Es kommt eine Kommission. Ein derbes Vikariatskonklusum kam Samstag den 20. April d. d. 17. April 1809, des Inhaltes, daß in Bezug auf das herausgegeben werden wollende Buch Veränderungen im Gottesdienste vorgenommen worden, und deswegen Unruhe entstanden seyn solle. In der zum Manuskript gelegten Vorstellung habe ich darauf geantwortet. Wegen dieser derben Zuschrift an mich, habe ich auch die lat. Vesper nach der Christenlehre wieder hergestellt und geschwiegen bei dem lateinischen Te Deum laudamus und Regina cœli bei Prozessionen, welche beide Stücke die Choralisten eigenmächtig unternommen haben, vermutlich auf Zureden des Vorstehers Helfenstein. — Sollte die mit jenen Unterschriften unterzeichnete Klageschrift entweder bei der geistlichen oder bei der weltlichen Regierung oder bei beiden zugleich eingereicht werden, und sollte eine Kommission angeordnet werden, so würde ich durch folgende Vorstellung die Sache am Anfange gleich dahin bearbeiten, daß das Unnötige einer köstlichen Kommission ersichtlich würde, und die Schuld des Kostenaufwandes dem Gegenteil fallen müßte."

Montabaur.

Karl Walter.

Die Provinzialkonzilien über die Kirchenmusik.

Nach den Rubriken des Missale, des Caeremoniale Episcoporum und anderer liturgischer Bücher bieten die Dekrete der heiligen Kongregation der Riten und mit ihnen die Verordnungen der Provinzialkonzilien das reichste und wertvollste Material zur Behandlung liturgischer Fragen. Wenn die Antworten der S. R. C. aus sich mehr verpflichtende Kraft besitzen und gewöhnlich an die Gesamtkirche gerichtet sind, haben die Erlasse dieser Synoden ihrerseits den Vorteil einer mehr systematischen und umfassenden Behandlung des Gegenstandes. Nicht nur dieser oder jener Zweifel, sondern zumeist die prinzipiellen Fragen finden bei ihnen eingehende Würdigung. Auf Grund ihrer Beschlüsse läßt sich also am leichtesten ein Gesamtbild entwerfen, in welchem die Eigenschaften der wahren Kirchenmusik in unversehrter Reinheit verbunden sind. In diesen Dekreten bekundet sich am vorzüglichsten die lebendige Teilnahme, welche der Episkopat allerorts der eifrigen Pflege der heiligen Kunst ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gegengebracht, und nicht zum wenigsten der Geist, in welchem die kirchliche Obrigkeit ihre diesbezüglichen Gesetze gab, verstand und durchzuführen bestrebt war. Mehr noch als der Einblick in die Geschichte und thatsächliche Ordnung der liturgischen Verhältnisse ist es dieser dreifache Gesichtspunkt, der das Interesse für die Anordnungen der Konzilien erregt. Zu seiner näheren Begründung mögen nachstehende Ausführungen hier eine Stelle finden, um als Einleitung zur materiellen Zusammenfassung der Dekrete nach deren Inhalt und Gegenstand zu dienen.

1. Wenn in den verschiedenen Verordnungen uns ein Bild entgegen tritt, das für viele schwache Kräfte zu hoch erscheint, so möge man sich erinnern, daß dieses Ideal zunächst nur ein mehr oder minder abstraktes, d. h. nicht allen einzelnen Verhältnissen der thatsächlichen Ordnung angepaßtes Vorbild ist. Als solches ist es noch nicht Gesetz. Es bleibt ein Ziel, dessen Erreichung wünschenswert, aber nicht unter allen Umständen gefordert ist. Immerhin ist es von Nutzen, zu sehen, wie die Kirche von der liturgischen Musik denkt; wie sehr ihre Auffassung erhaben ist über so manche subjektive, ungeklärte, unvollkommene Vorstellung. Ein tieferes Verständnis dessen, was oft mit so großer, opferwilliger Anstrengung erstrebt wird, lebendigere Begeisterung und Liebe, Läuterung der Prinzipien und Ansichten können durch gewissenhaftes und aufmerksames Studium dieser Dekrete als kostbares, für Theorie und Praxis fruchtbringendes Resultat ohne große Mühe erzielt werden.

2. Die nicht geringe Zahl und der oft bedeutende Umfang der Dekrete ist ein unwiderlegliches Zeugnis für die große Sorgfalt, mit welcher die Kirche immer und überall die heil. Musik überwacht und auf einer dem heil. Zwecke entsprechenden Höhe zu erhalten bestrebt war. Sie betrachtet eben die Musik nicht als eine bloß zufällige Beigabe der hl. Handlung, deren man sich nach Gelegenheit und Belieben bedient oder nicht bedient oder auf diese oder jene Weise bedient; — nein, die hl. Musik ist, wie man sich richtig ausdrückt, eine pars integralis der heil. Liturgie, ein Bestandteil, welcher zwar nicht zum Wesen der heil. Handlung absolut erforderlich, dennoch aber mitzuwirken bestimmt ist, daß die kirchliche Funktion in geziemender, ihrer Hoheit entsprechender Weise gefeiert werde, um so auch durch die Zuhilfenahme geeigneter natürlicher Hilfsmittel den ganzen vollen Eindruck hervorzubringen. Demnach soll die heil. Musik den Intentionen der Kirche entsprechend ganz direkt dienstbar gemacht werden der Verherrlichung Gottes, soll nach dem schönen Worte des hl. Benediktus im vollen Sinne „opus Dei" sein. Durch den mächtigen Einfluß, den die Musik aus sich schon, besonders aber in harmonischer Verbindung mit den Ceremonien des Altars auf jedes empfängliche Gemüt ausübt, ist sie in vorzüglicher Weise geeignet, die liturgische Feier zu heben und den Zwecken der Kirche dienstbar zu sein. Das ist der Hauptgrund für das lebhafte Interesse, welches die Kirche zu allen Zeiten den Bemühungen auf diesem Gebiete entgegengebracht hat. Das erklärt auch den heiligen Ernst, der alle diesbezüglichen kirchlichen Satzungen durchweht, verrät uns, daß ihre Verfasser der Wichtigkeit des Gegenstandes sich voll und ganz bewußt waren, und daher nicht nur wohlgemeinte Ratschläge zu erteilen, sondern in Kraft ihrer Autorität Normen zur Beachtung in der Praxis aufzustellen gewillt waren.

3. Als Dokumente der kirchlichen Tradition zeigen uns diese Dekrete endlich, in welchem Geiste die Kirche selbst ihre Gesetze verstand und zur Geltung zu bringen suchte. Traditio optima interpres legum.

Es ist eine Hauptaufgabe der Provinzialsynoden, die Verordnungen der ökumenischen Konzilien (besonders des Tridentinum) in den Diözesen einzuführen, beziehungsweise wirksam zu erhalten. Für diesen Zweck mag es bisweilen genügen, das schon bestehende Recht einfach wieder ins Gedächtnis zu rufen. Meist aber wird sich damit eine Erklärung, oft auch eine Ergänzung oder Erweiterung verbinden. In letzterem Falle hören die Dekrete auf, schlechthin Interpretation zu sein. Es ist in sie ein accessorisches Element aufgenommen, das, wie es durch partikuläre Umstände notwendig wurde, so ohne diese seine Bedeutung verliert. Oft auch ist der Erlaß eines Provinzial-Konzils nur eine natürliche Folgerung aus allgemeinen Prinzipien; gleichwohl gäbe das noch nicht das Recht, wenn z. B. in einer anderen Provinz dieselben Zustände gleiche oder ähnliche Bestimmungen forderten, eigenmächtig vor dem Einschreiten der zuständigen Autorität den Erlaß des fremden Konzils einfach als Norm

Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu nehmen, und nach demselben in irgendwelcher Weise vorzugehen.[1]) Gleiches Bedürfnis und gleiche Lage schaffen nicht immer durch sich schon gleiches Recht. Ja ein eingehenderes Studium der kirchlichen Dekrete belehrt uns im Gegenteil

a) daß nicht einmal die kirchliche Autorität selbst überall in gleicher Weise mit derselben Strenge und Genauigkeit die Durchführung aller einzelnen Vorschriften verlangt, da dieselbe mit weiser Milde und Diskretion nicht weniger denn aus Liebe zur heiligen Sache, die Konsequenzen nie einseitig auf die Spitze treibt. Es ist eben der Eifer für das Gesetz nicht in allen Fällen ein Eifer für Gott.

b) Daß aber auch die kirchliche Gesetzgebung, wenngleich durch die Rücksicht auf Schwäche und Unvermögen nicht selten zu weiser Mäßigung veranlaßt, sich stets bewußt bleibt, daß die Musik des Heiligtumes heilig sein muß; daß überhaupt die gesamte Liturgie in ihren wesentlichen und integrierenden Bestandteilen in erster Linie Sache der Kirche selbst ist, eine Huldigung, nicht so sehr einzelner privater Teilnehmer, als vielmehr der Kirche als Gesellschaft, als der von Christus selbst mit Ordnung und Regelung der göttlich-menschlichen Beziehungen betrauten göttlichen Institution.

c) Nicht minder lehrreich ist es zu sehen, wie die kirchliche Autorität den nach lokalen Verhältnissen oft sehr verschiedenen „Gewohnheiten" (im can. Sinne des Wortes) ihr Recht widerfahren, ja sogar deren Pflege sich angelegen sein läßt, solange dieselben innerhalb der durch höhere Rücksichten gezogenen Schranken sich halten.

d) So erklärt es sich denn, daß die Konzilien 2c. nicht in allem für alle absolute Gleichförmigkeit verlangen, vielmehr in manchen Punkten ganz verschiedene Verhaltungsmaßregeln für gut finden. Was hier als Befehl, vielleicht sogar unter Strafandrohung auferlegt wird, erscheint anderswo nur als mehr oder minder dringlicher Wunsch. Ja infolge besonderer Verhältnisse kann es sich sogar ereignen, daß, was in einer Diözöse erlaubt worden, in einer anderen verboten, was hier als sehr nützlich und heilsam empfohlen worden, anderswo nur unter Beschränkungen zugestanden oder geduldet ist.

[1]) Nicht umsonst sind die Dekrete fast gewöhnlich an die Bischöfe gerichtet, deren Diskretion und Eifer die Durchführung überwachen und leiten soll.

Wir kommen also zur Erkenntnis, daß die Kirche nicht eine jede ihrer Vorschriften als unerläßlich notwendiges, einzig denkbares Medium sine quo non verstanden wissen will. Wie die Natur des Mittels, so richtet sich auch der Grad seiner Notwendigkeit bezw. Entbehrlichkeit, überhaupt seiner Zweckmäßigkeit einzig nach dem Ziele, dem Zwecke, dem es zu dienen berufen ist. Den Zweck aber stellte die Kirche immer höher als dieses oder jenes partikuläre Mittel, indem sie nicht ihre Absichten zu erreichen versucht durch indiskrete Exklusivität oder unbegründeten Rigorismus, sondern durch weise Benützung, Veredelung, Konzentrierung alles dessen, was seiner Natur nach ihren Zielen förderlich sein kann. In diesem Sinne haben die Provinzialkonzilien das allgemeine Gesetz akkomodiert und erklärt. In diesem Sinne — müssen wir annehmen — will die oberste kirchliche Autorität selbst ihr Gesetz verstanden und beobachtet wissen.

Sonach kann es auch für Leser, welche weniger vertraut sind mit der Eigentümlichkeit der kirchlichen Gesetzgebung, kaum mehr verwunderlich sein, wenn sie in den Dekreten anscheinende Widersprüche finden; wenn z. B. ein Konzil den Volksgesang einschränkt, während ein anderes mit dem größten Eifer denselben zu fördern bemüht ist; wenn in dem einen Dekrete die Orgel an Gaudete und Lætare auf das Hochamt beschränkt ist, während doch die S. R. C. ihren Gebrauch auch für die Vesper erlaubt; so bei Verschiedenheiten in Bezug auf Verwendung der mehrstimmigen Musik beim Gottesdienste, der Orgel beim Totenoffizium, bezüglich des Chorpersonals 2c.

Die Disposition, in welche wir die kirchlichen Verordnungen eingereiht haben, ist leicht verständlich. Zwei Dinge müssen, wie überall, so auch in der kirchenmusikalischen Frage klar und entschieden präcisiert sein: der Zweck und die Mittel.

Aus dem Zwecke ergeben sich unmittelbar Natur und Eigenschaften der hl. Musik; die letzteren können positiv, durch direkte Bestimmungen, oder negativ, durch Zurückweisung der Mißbräuche ausgedrückt werden. Dieser Teil der Dekrete ist allgemein gültig, weil der Zweck der Kirchenmusik immer und überall derselbe ist und bleibt. Ausnahmen finden nur in jenen Fällen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

statt, in welchen die Dekrete nicht vom primären Zwecke sprechen. Nach dem Zwecke werden die Mittel bemessen. Es folgen daher die kirchlichen Bestimmungen betreffend die ausübenden Persönlichkeiten: Kleriker, Chorregenten, Chormitglieder, Volk, deren Heranbildung, Schulung ꝛc.

Endlich die Verordnungen bezüglich der Instrumente: Orgel und andere.

Einer Erklärung bedürfen noch die Abkürzungen der Citate.

Die Namen der Konzilien wurden nach der in der Collectio Lacensis[1]) eingehaltenen Art und Weise zitiert; auf dieses Werk nimmt auch die jeweils beigefügte Seitenzahl Bezug. Es mögen hier die einzelnen Konzilien in chronologischer Ordnung mit ihren Abkürzungszeichen[2]) folgen.

Erstes K. von Benevent 1693 (I. B.).
Zweites K. von Benevent 1698 (II. B.).
Neapel 1698 (N.).
Rom 1725 (R.).
Avignon 1725 (A.).
Synode vom Libanon 1736 (ML.).
Tarragona 1738 (Tar.).
Das griechisch-melchitische Patriarchal-Konzil 1812 (Gm.).
Drittes Provinzialk. von Baltimore 1837 (III. B.). Mailand 1849 (M). Spoleto 1849 (Sp.). Aquileja 1850 (Aq.). Thurles (Irland) 1850 (NH.).
Toulouse 1850 (To.).
Albi 1850 (Al.).
Lyon 1850 (L.).
Bourges 1850 (Bi.).
Rouen 1850 (Ro.).
Sens 1850 (S.). Sizilien 1850 (Si.).
I. Quebec 1851 (I. Q.).
Auch 1851 (Au.).
I. Westminster (1852 (I. W.).
II. Bordeaux 1853 (II. B. mit Angabe des IV. Bandes).
Cashel 1853 (Ca.), Metropole in Irland.
Ravenna 1855 (R. mit Angabe des VI. Bandes).
Rheims 1857 (R. mit Angabe des IV. Bandes).
Halifax 1857 (H.).
Wien 1858 (V. mit Angabe des V. Bd.).
Gran 1858 (Str.).
Edikt von Loretto 1859.
Urbino 1859 (U.).
Venedig 1859 (V.).
Cöln 1860 (C.).
III. Cincinnati 1861 (III. C.).
Quito 1863 (I. Q. mit Angabe des VI. Bandes).
Utrecht 1865 (U. mit Angabe des V. Bd.)
Neu-Granada 1868 (N. mit Angabe des VI. Bd.).
V. B. Bordeaux 1868.
Smyrna (latein. Ritus) 1869 (Sm.).

In den einzelnen Citaten[1]) bedeutet die arabische Zahl die vom Konzil selbst eingehaltene Abteilung (titulus, capitulum, punctum, decretum u. s. w.) Die folgende lateinische Zahl gibt den Band der Collectio Lac. an, die letzte arabische Zahl die Seitenzahl.

Wo in den Dekreten der verschiedenen Konzilien ähnliche oder gleiche Gedanken wiederkehren, wurde der Wortlaut der Stellen nicht beigefügt, um den Umfang der Arbeit nicht allzusehr auszudehnen. Soweit als möglich wurden die einzelnen Verordnungen inhaltlich geschieden. Doch schien dies nicht in allen Fällen durchaus geboten, da auch hierin möglichst auf Kürze Rücksicht zu nehmen war.

1) Aufgabe und Zweck der Kirchenmusik.

a) Erweckung und Förderung der Andacht. R. (15, 6. I. 368[d]) fromme Affekte. A. (11, 8. I. 497/98) Tar. (I. 787[c]) ad infirmioris populi devotionem fulciendam et sublevandam, .. zur Andacht bewegen, himmlisches Verlangen wachrufen.. I. Q. (10. III. 614[a]) To. (3, 87. IV. 1058[b]) ardentius moveant ad pietatem. Akte des Glaubens, der Liebe, der Buße, des Bittgebetes (ibid. 3, 81. IV. 1057[a]). Burdig. (2, 5. IV. 562[a]). Au (3, 7. IV. 1196[a]).

[1]) Acta et decreta sacrorum Conciliorum recentiorum. Collectio Lacensis. Auctoribus presbyteris S. J. e domo B. V. M. sine labe conceptae ad Lacum. 7 Bde. gr. 4°. (LVI S., 9092 u. CCXXIV Col.)

[2]) Alphabetische Übersicht der Abkürzungen: A. 1725. Al. 1850. Aq. 1850. Au. 1851. I. B. 1693. II. B. 1698. II. B. 1853. III. B. 1837. V. B. 1868. Bi. 1850. C. 1860. III. C. 1861. Ca. 1853. Gm. 1812. H. 1857. L. 1850. Lor. ed. 1859. M. 1849. ML. 1736. N. 1698. N. 1868. NH. 1850. I. Q. 1863. I. Q. 1851. R. 1725. R. 1855. R. 1857. Ro. 1850. S. 1850. Si. 1850. Sm. 1869. Sp. 1849. Str. 1858. Tar. 1738. To. 1850. U. 1859. U. 1865. V. 1859. V. 1858. I. W. 1852.

[1]) Die an sich etwas komplizierte Citationsweise wurde gewählt, um das Nachschlagen nicht allein in der Coll. Lac., sondern auch in anderen Ausgaben der Dekrete zu ermöglichen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

V. (4, 6. V. 183[b, c]) Mehrung der Frömmigkeit, Ausdruck heiliger Liebe. C. (2, 20. V. 357[c, d]) P. (3, 7. V. 475[c]) religiöse Gefühle ausdrücken und nähren, das Lob Gottes fördern, die Gläubigen erbauen, ihr Gemüt erheben. Cc. (7, 5. V. 720[b, c]) würdigere Feier der Geheimnisse, Förderung der allgemeinen Erbauung, Einflößung frommer Gesinnung, die Lehren der Kirche tiefer dem Gedächtnisse einprägen. U. (5, 6. V, 861/62.) zur Freude und Trauer den verschiedenen Zeiten entsprechend stimmen. R. (3, 4. VI, 177[a]). Edict. Lauret. (3, 26. VI, 79/80). — N. (2, 1. I. 168[d]) den Seelen Speise und Nahrung sein. Burd. (2, 5. IV, 562[a]).

b) Erhöhung der gottesdienstlichen Feierlichkeit. N. E. (1. III. 298[c]). I. Q. (3, 10. III. 614[a]). III. B. (8. III. 58[b]). To. (3, 3. IV. 1057[a]). An. (3, 7. IV. 1196[a]). Str. (4, 7. V. 33[d]). V. (4, 6. V. 183[b]). P. (3, 7. V. 475[c]). Cc. (7, 5. V. 720[c]). Ausdruck der Majestät des Kultes. U. (5, 6. V. 861[d]). R. (3, 4. VI. 176/177. Edict. Lauret. (3, 26. VI. 80[a]).

c) Eifer für diesen Zweck.

IV. B. (2, 7. IV, 754[d]): Jener heilige Eifer, der zu Gottes Ehre in unseren Tagen entflammt ist, sei es zur Wiederherstellung oder Neuerrichtung von Tempeln, sei es im Studium des kirchlichen Altertums und in Erforschung alles dessen, was auf Religion sich bezieht, wäre nicht vollständig und unversehrt, wenn er nicht auch in der göttlichen Psalmodie unter dem Klerus hervorstrahlte (nisi .. pro nostra clericali portione eluceret).

S. (4, 1. IV, 899[a]): die Kunst des heiligen Gesanges darf in keiner Weise gering erachtet werden, da seine Melodie die Herzen des versammelten Volkes zum Gedanken und zur Liebe der himmlischen Dinge, nicht allein durch die Erhabenheit seiner Worte, sondern auch durch den Wohlklang der Töne emporhebt.

C. (2, 20. V, 358[a]): Da die Kirchenmusik keineswegs eine Sache ist, die jeder Schwierigkeit entbehrt (minime in superficie posita), und nur wer tiefer die Prinzipien des kirchlichen und religiösen Lebens erforscht hat und — um es ganz zu sagen — sich in die Mysterien des Himmelreiches eingelebt hat, in der heiligen Musik wirklich fortschreiten und dieselbe befördern und lehren kann, so ordnen wir an und bestimmen, daß bei den Kathedral- und Collegiatkirchen, und auch bei anderen, soweit es geschehen kann, Sänger- [wohl eigentlich Chorregenten] und Organistenschulen (denn für die Organisten gilt derselbe Grund) in's Leben gerufen werden, an deren Spitze Männer, welche in den kirchlichen Wissenschaften und Disziplinen gut bewandert und aufrichtig fromm sind, als Lehrer gestellt werden. Auf diesem Wege soll dann erreicht werden, daß die leider seit längerer Zeit unterbrochene Tradition des heiligen Gesanges von neuem auflebe und in allen Kirchen der Diözesen im Laufe der Zeit die wahren und heiligen Grundsätze zugleich mit der richtigen Art ihrer Durchführung verbreitet werden.

2) Charakter.

GM. (8. II, 584[c]): Der Gesang soll in der Messe und in den kirchlichen Offizien gemessen (bescheiden, züchtig, modesti), fromm und verschieden von profaner Musik und weltlichen Gesängen sein. — Alb. (3. IV, 426[b]): Der Gesang soll würdig und fehlerlos (recte) ausgeführt werden, einfach und gemessen sein (sitque planus et firmus).

N. H. (13, 38. III, 782[a]): In den Kirchen soll nur ernster und kirchlicher Gesang Verwendung finden.

H. (13. III, 744[a]), Ub. (13, 78. VI, 28[c]).

I. W. (19, 20. III, 933[b]).

I. R. (7. IV, 111[d]): Was in den Kirchen zum Lobe Gottes gesungen wird, soll in der Weise gesungen werden, daß das Volk, soweit es nur immer geschehen kann, unterrichtet (erudiri) werde, und das Gemüt der frommen Zuhörer in seiner Frömmigkeit und Andacht zum Kulte der göttlichen Majestät und zu himmlischer Sehnsucht sich angetrieben fühle.

I. B. (2, 3. IV, 562[a]): Die Ausführung des Gesanges möge sanft und ruhig sein, so daß der Geist der Zuhörer durch die Süßigkeit der Worte genährt werde, und das Ohr der Zuhörer durch ihren Vortrag angenehm berührt werde (demulceantur).

Ro. (2, 5. IV, 521[a]): Ernst und Einfalt seit alters in der Kirche gewöhnlich, soll im Kirchengesange beibehalten, oder wo es not thut, wiederhergestellt werden.

(Ibid. 6): Alle sind zu ermahnen, daß bei Verrichtung des Gottesdienstes jeder ohne Rücksicht auf Alter, Stellung und Geschlecht seine Stimme mit dem Chore der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Engel und Priester fromm und in Einfalt vereine.

IV. B. (2, 7. IV, 755[a]): Die Kleriker sollen lernen, den Choral mit wohlklingender und weicher Stimme zu singen (canora suavique voce). — M. L. (I. 390[c,d]).

Au. (7, 132. IV, 1196): „Die Gesänge müssen ernst, fromm und ausgewählt (distincti), dem Hause und dem Dienste Gottes entsprechend sein, daß die Worte verständlich sind und die Zuhörer zugleich zur Frömmigkeit angetrieben werden.

(Ibid. 1196[c]): Der Gesang der Kirche soll seinem Namen entsprechend gemessen und einfach sein (firmus sit et planus).

C. (2, 20. V, 359[a]): Auch beim Gesange ist zu beachten, was die Gewohnheit der Kirche, die Vorschriften für den Gottesdienst, was die Würde des kirchlichen Gesanges und die Erbauung der Gläubigen fordern und verlangen.

P. (3, 7. V, 476[c]): Die Seelenhirten haben darauf zu sehen, daß der Gesang dem Geiste der Kirche gemäß der zu begehenden Festlichkeit und dem Offizium genau entspreche.

Ub. (13, 78. VI, 28[c]): Der mehrstimmige Gesang soll derart sein, daß er das Volk zur Andacht bewegt.

Cc. (7, 5. V, 720[c]): Gesuchter, gekünstelter, abgerissener, ebenso wie nachlässiger oder eigentümlicher Vortrag im Singen ist zu meiden. Die alten Weisen, welche zur Andacht bewegen, sollen mit dem früheren frommen Sinne wieder aufgebracht werden.

U. (5, 6. V, 863[a]): Da im Laufe des Jahres mit dem Wechsel der Geheimnisse, deren Gedächtnis die Kirche begeht, Festzeiten kommen, welche unsere heilige Mutter in heiliger Freude und in Jubel begeht, andere hingegen, in denen sie mehr zur Buße und Reue einladet, so ist es in frommer Weise seit altersher Gebrauch, daß auch der Gesang mit der ganzen übrigen Liturgie vom Geiste der Kirche durchdrungen sei, und in den verschiedenen Zeiten festlich sei und zur Freude stimme, oder durch seinen Ernst (moestus) Bußgesinnung wecke. Die Kirchenvorstände sollen beachten, daß diese Vorschrift in aller Strenge zur Durchführung komme.

3) Mißbräuche in der Kirchenmusik.

A. Allgemeine Bestimmungen.

Damit in allem die Ordnung eingehalten werde und die feierlichen Riten der Kirche vollständig beobachtet werden, ermahnen wir die Kirchenvorstände (Rectores Ecclesiarum), mit Eifer darüber zu wachen, daß die Mißbräuche, welche in unseren Gegenden überhand genommen, beseitigt werden. III. B. (8. III, 58[a]). Bei vorzüglichern Dingen schleicht sich leichter Mißbrauch ein, darum werden spezielle Vorschriften gegeben. Au. (6, 129. IV, 1196[b]). C. (2, 20. V, 357[a]) mit Berufung auf Trid. sess. 22 und Bened. XIV. (de syn. diœc. lc 11. cp. 7. n. 1.) P. (3, 7. V, 475[c]). Die Kirche mußte stets acht geben, daß sich keine Mißbräuche einschlichen in Text und Melodie. To. (3, 8. IV, 1057[a]).

I. Q. (10. III, 614[b]). Kirchenvorstände (pastores) sollen wachen, daß der Gesang nicht der Verachtung anheimfalle wegen der Art und Weise seiner Ausführung.

I. R. (7. IV, 111[d]). Nichts ist so sehr der kirchlichen Disziplin verderblich und schädlich, als die göttliche Psalmodie in den Kirchen Gottes geringschätzig und leichtfertig auszuführen.

C. (2, 20. V, 357[c]). Es ist ein Ärgernis, wenn Operngesänge oder Konzertstücke mit all ihrem Lärm und mit ihrer Weichlichkeit in den Tempel des lebendigen Gottes übertragen werden. Daher wollen wir, daß derartige Musik, weil sie Zerstreuung des Gemütes und weltlichen Sinn mehr als Erbauung und Frömmigkeit erwecken, durchaus von den Kirchen entfernt bleiben.

Man soll keine neuen Gesangsweisen einführen. Au. (6, 132. IV, 1196[b]).

Ub. (13, 78. VI, 28[c]). Den Mißbräuchen und Verderbnissen im Kirchengesang muß entgegengetreten werden, daß nicht im Hause Gottes und bei der heiligen Feier selbst die Schändung des Heiligen sich breit mache.

Alb. (3. IV, 426[d]). Nicht nur im sonn- und festtäglichen Gottesdienste, sondern auch an Werktagen ist jeder Mißbrauch zu vermeiden; besonders aber im Totenoffizium, das nicht selten in einer Weise gesungen wird, daß das Volk in seiner Andacht nicht nur nicht gefördert und in der Frömmigkeit nicht bestärkt wird, sondern daß im Gegenteil die heiligen Riten und die furchtbaren Geheimnisse gar oft zum Spotte werden.

B. Als unstatthaft muß bezeichnet werden:

I. In Bezug auf innere Beschaffenheit und Charakter: 1) was dem Zwecke der Kirchenmusik nicht dienen kann:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

a) rein musikalischer Genuß, Ohrenkitzel: *R.* (15, 6. I, 368[d]. auribus prurire).

U. (5, 6. V, 863[c]) der Zweck des kirchlichem Gesanges geht vollständig verloren, wenn nur darauf geachtet wird, den Ohren ein eitles Vergnügen zu bieten. To. (3, 2. IV, 1058[b]): eitler und verderblicher Ohrengenuß.

b) Ehrsucht seitens der Sänger: Cc. (7, 5. V, 721[a]) wenn die Chordirigenten sich beim Sologesange hervorthun wollen. — Im allgemeinen: Weichlichkeit. S. unten n[c] 2[b]).

2) was dem Zwecke zuwider ist:

a) was die Sammlung und Andacht stört.

N. (2, 1. I, 168[b d]). sonos cantusque ab Religione abhorrentes aut profanas cantiunculas . . . ad aurium lenocinium adhibere. — Tar.: Die Gemüter zu weltlichen und unerlaubten Verlangen aufreizen. I. Q. (3, 10. III. 614[b]): von heiliger Betrachtung abziehen.

III. B. (8. III, 58[b]): der Gottesdienst darf nicht der Musik dienen.[1]) Co. (2, 20. V, 357[d]): was zur Zerstreuung der Gemüter und zur weltlichen Stimmung beiträgt.

Cc. (7, 5. V, 720/21). U. (5, 6. V. 862[c]). To (3, 2. IV, 1058[c]): was wahren, dem (himmlischen) Vater wohlgefälligen Anbetern ein Anstoß ist und was sie aus dem Gotteshause vertreibt.

Bi. (4. IV, 1111[d]) —

b) näherhin alles Weichliche, Lascive, Weltliche.[2])

M. L. (1, 217[c]); I. Q. (10. III, 614[b]); III. N. E. (1. III, 298[d]); Au. (6. 134. IV, 1196[bc]); To. (3. 87. IV, 1058[a], 1057[bd]); Bi. (IV, 1111[d]) mit Berufung auf Trid. s. 22. de observ. in cel. miss. und Bened. XIV. V. (4, 6. V, 183[c]); P. (3, 7. V, 376[c]); Ub. (13, 78. VI, 28[c]) — Au (6, 133); Alb. (3. IV, 426[b]); IV. B. (2, 7. IV, 755[a]); S. (4, 1. IV, 899[a]). Aq. (11, 1. IV, 1004[c]); Str. (4, 2. V, 33[d]); Cc. (7, 5. V, 720[c]). U. (5, 6. V, 862[c]); P. (30. VI, 668[c]).

c) ausschweifende, zum Lachen stimmende Musik. (To. (3, 81. IV, 1057[b])[3])

d) Benützung weltlicher Melodien, Volkslieder, Theatermelodien für kirchliche Texte: Au (l. c.), Ub. (l. c.) III. N. E. (l. c.)

e) Neuerungen im Gesange, neue Melodien (ohne Approbation des Oberhirten)[1]) III. c. (1. III. 223.)

Näheres unter Chorgesang, Volksgesang, Orgel, Instrumentalmusik u. s. w.

II. auf Grund der positiven liturgischen Anforderungen und Bestimmungen

1. bezüglich des Textes:

a) unzeitiger Gebrauch der Landessprache; Gesänge und Lieder (carmina) während des Hochamtes und der feierlichen Vesper (inter Missar. solemnia vel Vesper. solemnes) dürfen nicht gesungen werden. III. B. (8. III, 58[b]). NH. (13, 39. III, 782[a]): im Hochamte (intra Missarum solemnia) darf nur lateinisch gesungen werden.

Bi. (IV, 1111[c]): Gesänge in der Landessprache können nie als liturgische Gesänge gelten, und dürfen nie im Hochamte eine Stelle finden.

Ro. (2, 7. IV, 521[a]): Niemals sollen während des Hochamtes oder eines eigentlichen göttlichen Offiziums Gesänge in der Landessprache gehört werden.

Au. (7, 133. IV, 1196[c]): Während der liturgischen Feierlichkeiten (inter liturgicas preces) dürfen in keiner Weise Gesänge in der Landessprache eingefügt werden . . . Ebensowenig dürfen dieselben gebraucht werden beim Segen und bei Processionen mit dem allerheiligsten Sakramente.

b) Willkürliche Kürzungen oder Umstellungen. N. (2, 1. I, 168[d]).

Au. (6, 131. IV, 1197). Es muß gesungen werden alles, was die Rubriken vorschreiben.

II. B. (6, 3. III, 501[c]). C. (1, 5. V, 338[c]). Die Vespern sind ganz zu singen an Sonn- und Festtagen.

I. B. (2, 5. IV, 562[a]): Von dem, was zu singen ist, darf nichts verkürzt oder nach Belieben verändert werden, R. (III. 4, 5. VI, 177[d]), da es Regel ist,[2]) daß nichts gesungen werde, außer was zu singen Vorschrift ist (non cantari heic nisi legitur esse cantandum). Wenn manchmal polyphone Gesänge (musica) zur Verwendung

[1]) S. R. C. 21. Febr. 1643.
[2]) S. R. C. 9. Aug. 1721.
[3]) S. R. C. 16. Jan. 1677.

[1]) Siehe weiter unten.
[2]) Bened. XIII. in Conc. Rom. tit. XV. c. 1. und S. R. C. 21. Febr. 1643.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kommen, dürfen die Worte nicht verloren gehen oder entstellt werden (ibid.).

c) Zu häufige Repetition der Worte; zu weite Ausdehnung im allgemeinen.

I. H. (13, 22. III, 744[a]): Der Gesang darf, wenn die Rubriken es nicht gestatten, nie so in die Länge gezogen werden, daß er den Gang der Messe aufhalte.[1])

I. W. (18, 20. III, 933[c]).

C. (2, 20. V, 358[c]): Zu häufige Wiederholung der Worte und willkürliche Umstellung derselben ist zu tadeln. (Ibid.) in der Vesper dürfen die Zwischenspiele der Orgel nicht zu sehr ausgedehnt werden. — U. (5, 6. V, 862[c]); Ub. (13, 78. VI, 28[c]).

Da der hl. Kirche nichts mehr am Herzen liegt, als Ehrfurcht und Achtung gegen das tremendum Sacrificium zu erweisen, schien es den Vätern (Mitgliedern des Konzils) nötig, den Sängern zu verbieten, das Offertorium der Messe, oder den seraphischen Jubelruf Sanctus, Hosanna allzusehr im Hochamte durch verschiedene Wendungen (Sätze, modulos) auszudehnen, so daß der Priester gezwungen ist, das Opfer zu unterbrechen, bis sie mit dem Singen zu Ende sind. — Kein Priester darf aus irgend einem Grunde oder Vorwande in der Messe stille weiterfahren, solange das Gloria oder Credo vom Chore gesungen wird. III. N. E. (2. bezw. 3. III, 297.)

2) Bezüglich der Ausführung.

a) Mangel an Einheit (im Psallieren, Singen u. s. w.).

Al. (2, 3. IV, 562[a]): Die Pfarrer sollen darauf achten, daß der Gesang nicht durch zügellose und ungebändigte Stimmen verwirrt werde.

I. Q. (10. III, 614[b]). I. R. (7. IV, 111[d]).

b) Maßloser Gebrauch der Stimmen, Schreien.

M. L. (I. 390[d]): Sehr ungeziemend ist das Verstummen einzelner (im Chore) wegen Unkenntnis, das Schreien mit ungebildeter (incondita) Stimme. — Al. (4, 3. IV, 426[d]), Au. (6, 130. IV. 1196[c]) (rusticitas cantuum) I. Q. (10. III, 614[b]) (nec plus æquo extollantur [sc. voces]). — U. (5, 6. V, 862[c]). Vermeiden des Affektierten. Au. (6, 130. IV, 1196[b]). — C. (2, 20. V, 357[c]).

[1]) Vergl. S. R. C. 21. Febr. 1643.

Weiteres siehe unter Instrumentalmusik.

c) Zu große Eile im Vortrage.

I. R. (3, 7. IV, 111[d]): Der Gesang darf in keiner Weise überstürzt oder schleppend sein. — Al. (4, 3. IV, 426[d]), I. B. (2, 5. IV. 562[a]), I. Q. (10. III, 614[b]). I. R. (7. IV, 111[d]). Alb. (3. IV, 426[c]). Ub. (13, 78. VI, 28[c]). Die einzelnen Worte müssen ganz und klar, verständlich sein; es sollen keine unpassenden Pausen zwischen den Worten gemacht werden.

Weiteres unter Sänger, Chorgesang u. s. w.

4) Empfehlung, Vorschrift, Pflege des gregorianischen Chorals.

1) N. (2, 1. I, 168[d]): Wo die Kräfte zur mehrstimmigen Musik fehlen, singe man Choral.

I. Q. (10. III, 614[b]): Die Seelsorger (pastores) mögen Sorge tragen, daß der cantus greg., weil eigentlich kirchlicher (Ecclesiæ proprius) und der Majestät des Gottesdienstes durch seinen Ernst mehr entsprechender Gesang, beim Hochamte (in missa solemni) und in der Vesper die erste Stelle einnehme (primas partes obtineat).

I. B. (IV, 1111[c]): Da die Provinzialsynode sich wohl bewußt ist, eine wie große Freude und welchen Nutzen für die Gläubigen das verständige und fromme Singen des greg. Chorals (perita et religiosa . . . modulatio) mit sich bringt, so wünscht sie sehr, daß alle ihre Ehre darein setzen (glorientur), in frommem Wetteifer sich diese (Gesangs-) Kunst anzueignen. Daher müssen die Pfarrer die Jugend unterrichten.

I. B. (3. IV, 562[a]): Der Choral ist jedem polyphonen (musicus) Gesange weit (plurimum) vorzuziehen, weil er mehr geeignet ist, die Andacht zu erwecken.

To. (3. IV, 1057): Der Choral wird, wenn gut ausgeführt, von Frommen wie von den Gebildeten mit größerem Wohlgefallen gehört und mit Recht dem mehrstimmigen Gesang vorgezogen. R. (III, 4, 4. VI, 177[c]).

P. (3, 7. V, 475—76): Die Bischöfe und mit ihnen die Kirchenvorstände sollen mit ganzer Kraft darnach streben, daß der Gebrauch dieses vorzüglichsten Gesanges (des Chorals) soweit als möglich befördert,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wiedereingeführt und verbreitet werde. Deswegen sollen wenigstens die Kathedralkirchen und die größeren Kirchen der Diözese sich durch richtigen Vortrag des greg. Chorals auszeichnen.

Bi. (2, 5. IV, 561[d]): Wirklicher und eigentlich kirchlicher Gesang ist der Choral (planus seu firmus), eingeführt und in wunderbarer Weise dazu geeignet, die Herzen der Zuhörer zur Verehrung der göttlichen Majestät und zur Andachtsglut emporzuheben.

IV. B. (2, 7. IV, 754[d]): Choral: der eigentliche Gesang der Kirche. — P. (3, 7. V, 475[d]), U. (5, 6. V, 862[a]) mit dem Wunsche einer großen Pflege und Verbreitung.

C. (2, 20. V, 357[d]): Nach den zahlreichen in die heilige Musik eingeführten Verunstaltungen bleibt der greg. Choral, wie niemand leicht leugnen wird, der eigentlich kirchliche Gesang und die unersetzliche Quelle allen kirchlichen Gesanges. Denn daß der greg. Choral etwas heiligeres und erhabeneres atme, als alle jene im Laufe der Jahrhunderte aufgekommenen und gewöhnlich der weltlichen Musik dienenden Musikstile (moduli), kann bei richtigem Urteil nicht in Abrede gestellt werden. Daher bestimmen und befehlen wir, daß dieser greg. Gesang wieder zu seinem Rechte gebracht und mehr und mehr gepflegt werde, und daß diejenigen, welche darangehen, neue Melodien zu komponieren, nicht so sehr sich chromatischer Modulationen, als der gregor. und diatonischen Tonleitern und Tonarten bedienen, um alles weichliche und lascive auszuschließen. . . .

(Ibid.): Aus wichtigen Gründen setzen wir fest, daß den größeren Teil des Jahres hindurch Choral zum Vortrage komme.

N. (2, 1. I, 168[d]): Die Passion darf nur choraliter gesungen werden.

I. Q. (Stat. Cap. 24. VI, 388[a]): Es ist verboten, bei der Totenmesse und dem Totenoffizium und ebenso bei den Metten der drei letzten Tage der Charwoche andern als den ernsten gregorianischen Gesang anzuwenden. (Ib. Decr. VIII 15. VI, 407[b]).

N. (9, 8. I, 231): Nonnen dürfen bloß Choral singen (mit Berufung auf die Entscheidung der S. R. C.). Vergl. hiezu Coll. Lac. l. c. und Ferraris. t. V. p. 650. a. musica Nr. 9—12.

2) Römischer Choral.

I. W. (26, 5. III, 943[c]): Damit Einheit erzielt werde, wollen wir, daß überall, besonders aber in den Kollegien, wo immer in der Messe oder in den Offizien der cantus pl. oder Greg. gebraucht wird, nur der römische Gesang gesungen werde (adhibeatur). Orationen, Responsorien, Epistel, Evangelium u. s. w. (alia hujusmodi) sollen also gesungen werden, wie sie im Cæremoniale Ep., oder in anderen authentischen Büchern gegeben sind.

5) Prüfung und Approbation der Kirchenmusik, soweit diese nicht den liturgischen Büchern entnommen (das heißt Choral) ist.

Auch außerhalb der Messe darf in den Kirchen nichts, als was in kirchlichen und approbierten (probatis) Büchern enthalten, oder vom Ordinarius gebilligt ist, gesungen werden. N. H. (13. III, 782[a]).

H. (13, 22. III, 744[a]), R. (III, 4. 5. VI, 177[d]).

I. B. (2, 3. IV, 562[b]): Was nicht approbiert ist [von wem?] darf in der Kirche, auch außerhalb des Offiziums nicht gesungen werden.

Aq. (11, 1. IV, 1004[c]): Nichts anderes darf in den Kirchen gesungen werden, als was zuvor vom Ordinarius gutgeheißen worden ist (mag der Text nun lateinisch, oder in der Landessprache abgefaßt sein), damit ja nichts gegen den Glauben oder die Würde des Gottesdienstes durch Mangel an Verständnis oder Aufmerksamkeit sich einschleichen kann.

To. (3, 2. IV, 1057[b]): Gesänge, deren Text[1]) von gewöhnlichen Verfassern herrührt (cantica a privatis composita), werden nicht gestattet, sondern nur die cantica aus der heiligen Schrift, und Hymnen, Prosen und Offizien, die canonisch approbiert sind.

Bi. (IV, 1111[d]): Neue Gesänge dürfen nur, wenn sie durch die Auktorität des Ordinarius gebilligt sind, eingeführt werden.[2])

[1]) Daß diese Vorschrift nach dem Sinne des Konzils nur vom Texte zu verstehen ist, ergibt sich aus dem Gegensatze cantica, hymni ꝛc.

[2]) Bezieht sich wohl nur auf Volksgesänge. Wenigstens scheint der Zusammenhang dies nahezulegen. Unmittelbar vorher geht die Bestimmung: Proponantur cantica populo notiora vel ea quae facile addiscuntur; nova autem etc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Cc. (7, 5. V, 720[c]): Ein vom Bischofe approbiertes Buch soll bestimmen, welche Gesänge gebraucht werden können.

C. (2, 20. V, 359[b]): Da es Pflicht der Bischöfe ist, mit aller möglichen Sorgfalt die Erbauung der Gläubigen zu fördern, alle Hindernisse derselben hingegen wegzuräumen; da andererseits kein geringer Schaden den Seelen zugefügt wird durch Anhören weltlicher Melodien an heiliger Stätte, so mögen die Ordinarii der Diözesen dafür sorgen, daß nicht nur keine neuen ein- oder mehrstimmigen Meßkompositionen aufgeführt werden, bevor hiezu die ausdrückliche Erlaubnis des Diözesanoberen erlangt worden ist, sondern daß auch die bisher gebrauchten Meßgesänge — den Choral ausgenommen — einer genaueren Prüfung vom Bischofe ernannter Sachverständiger unterworfen werden. Auf diese Prüfung hin mögen die Bischöfe entscheiden, welche für den Gebrauch bei Feier der heiligen Mysterien würdig sind, und welche als unpassend für immer entfernt werden sollen. Ebenso sollen andere Gesänge, welche nicht aus dem gregorianischen Choral entnommen sind, geprüft werden.

Ven. (3, 25. VI, 341[c]): In jeder Diözese sollen kirchliche Censoren aufgestellt werden, deren Urteil Musikstücke zu unterbreiten sind, bevor sie in der Kirche öffentlich vorgetragen werden.

6) Mehrstimmiger Gesang (mit oder ohne Begleitung).

IV. B. (2, 7. IV, 754[d]): Mehrstimmige Musik (musica) kann bisweilen in den Kirchen gestattet (admitti) werden.

To. (3. IV, 1057.[c]) gestattet einfache Melodien mit Harmonie zu singen (falsi bordoni: proferre supra cantum simplicem aliquas consonantias (gallice: faux bourdons) besonders an Festtagen, unter der Bedingung, daß der Gesang unversehrt bewahrt bleibe und nichts an den herkömmlichen Melodien geändert werde. (Et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur.)

Au. (7, 135. IV, 1196[c]) die (mehrstimmige) Musik darf den Choral nie verdrängen (plani cantus locum non usurpet musica). Wenn sie aber etwa an höheren Festen zugleich mit ihm Verwendung findet (huic accedat et adjungatur), muß sie nach Vorschrift Alex. VII.[1]) und Innoc. XII.[2]) durchaus fromm und kirchlich gehalten sein.

P. (3, 7. V, 476.[a]): Mehrstimmiger und figurirter Gesang ist keineswegs zu verwerfen. Derselbe muß aber ernst, keusch, dem Hause Gottes und dem Gottesdienste genau entsprechend sein.

C. (2, 20. V, 358.[c]): Die Chordirigenten mögen auf jene Werke zurückgreifen, die von Meistern, unter welchen an erster Stelle Johannes Aloysius Prænestinus (Palestrina) und der diesem kaum nachstehende Orlandus Lassus hervorragen, in erhabenem und frommem Stile ausgearbeitet sind. Sie sollen jene sogenannten Musikmessen und andere musikalische Produkte der jüngsten Zeiten, die mehr zum Ohrenkitzel als zur Erweckung heiliger Affekte dienen, bei Seite lassen.

(Ibid.): Ganz verboten ist jene weichliche Gesangsart, bei der ein Teil der Sänger nur mit Brummen (Brummchor) den Gesang begleitet.

(Ibid. 359[b]): Unserer Absicht gemäß soll der mehrstimmige Gesang keineswegs beseitigt, sondern nur in die rechten Grenzen gewiesen werden.

C. (2, 20. V, 359[d]): Kirchen mit größerer Sängerzahl sollen dem Bischofe ein Verzeichnis derjenigen Festtage unterbreiten, an denen mehrstimmiger Gesang gewünscht wird, damit durch ihn die Grenzen bestimmt werden, welche bezüglich des Gebrauches des gregor. und des mehrstimmigen Gesanges einzuhalten sind, damit nicht das Gesetz (d. h. das Vorgeschriebene und Gewöhnliche) zur Ausnahme werde, und dafür was nur als Ausnahme gestattet ist, Gesetz und Gewohnheit werde.

Cc. (7, 5. V, 720[d]): Zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes hat sich in der Kirche der Gebrauch der Musikinstrumente und des mehrstimmigen Gesanges eingebürgert. Es ist aber notwendig, daß jede Musik und jeder Gesang beim Gottesdienste zur Förderung der Andacht beitrage. Was also profan und eitel ist, was die Sammlung der Gläubigen stört, muß vermieden werden. Bei Festmessen soll die Musik und der Figuralgesang andächtig und kirchlich ernst gehalten sein.

[1]) Al. VII. Constitut. Piæ sollicitudinis. d. 23. Apr. 1657.
[2]) Decr. 20. Aug. 1692.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

U. (5, 6. V, 862[b]): Der mehrstimmige oder figurierte Gesang muß, wo er zur Verwendung kommt, nach den Regeln der christlichen Kunst gebildet sein, damit er nie den Charakter eines kirchlichen Gesanges verliere. Es darf daher keine mehrstimmige Komposition ausgewählt werden, welche dieser Vorschrift nicht völlig entspricht und sich nicht durch Würde und Wohlklang, Reinheit und Erhabenheit empfiehlt und auszeichnet. Die Pfarrer mögen mit allem Eifer darauf sehen, daß diese Vorschrift Beachtung finde.

P. (3, 7. V, 477[c]): Sogenannte musikalische Messen, noch weniger aber die Namen der Sänger dürfen nicht wie zur Einladung des Publikums öffentlich angezeigt werden.

7) Volksgesang (und Gesänge in der Landessprache).

I. W. (18, 20. III, 933[d]): Sehr zu wünschen ist, daß die ganze Gemeinde der Gläubigen in Einmütigkeit der Herzen und Stimmen psalliere.

II. PA. (6, 3. III, 502[a]): Wenigstens der größere Teil des Volkes soll nach dem in der alten Kirche üblichen und heute noch mancherorts herrschenden Gebrauch, Vesper und ähnliche Offizien mit dem Chore und den Priestern singen lernen.

I. B. (2, 4. IV, 561[c]): Die ganze Gemeinde soll zum einmütigen Wettgesang (mit dem Priester und Chor) auf jedmögliche Weise angetrieben und angeeifert werden.

Bi. (IV, 1111[d]): Solche Gesänge, die dem Volke mehr vertraut sind, und welche leichter zu erlernen sind, sollen vor anderen den Vorzug erhalten. — Cc. (7, 5. V, 721[a]).

Ro. (2, 5. IV, 521[a]): Alle, ohne Ausnahme sollen sich dem Chore der Engel und Priester anschließen. —

IV. B. (2, 7. IV, 754[d]): Endlich ermahnen wir alle Gläubige, daß sie in den göttlichen Offizien ihre Stimmen stets mit den Gesängen der Kleriker vereinen.

Str. (4, 2. V, 33[d]): Schulinspektoren und -Vorstände sollen für Unterricht im kirchlichen Gesange Sorge tragen, damit die Gläubigen zum Volksgesange herangebildet werden. — V. B. (5, 2. IV, 824[d]): Dasselbe gilt für die Seelsorger.

Ro. (2, 8. IV, 521[b]): Gesänge können in der Landessprache,[1]) selbst von Mädchen gesungen werden beim Katechismusunterricht, bei der Feier der ersten Kommunion (es sei denn, daß ein Hochamt gesungen werde), bei der Firmung, vor und nach den feierlichen Predigten außerhalb der Messe (des Hochamtes), wenn nur einfache Gesänge ausgewählt und einfach, nicht aber in theatralischer Weise gesungen werden.

To. (3. IV, 1058[a]): Beim Pfarrgottesdienste (intra officia parochialia) dürfen nie Gesänge in der Landessprache gehört werden, ausgenommen am Tage der ersten Kommunion und der Firmung. Wenn aber an diesen Tagen, oder bei Prozessionen, bei Abhaltung von Missionen, oder in Maiandachten und bei ähnlichen Gelegenheiten von den Pfarrern der Gesang von Mädchen gestattet wird, möge derselbe nach Text und Melodie so einfach sein, daß das Volk mit dem Verständnis und zugleich mit der Stimme folgen kann. — Au. (7, 133. IV, 1196[c]).

P. 3, 7. V, 476[d]): Damit es nie an geistlichen Gesängen fehle, soll in verständiger und sachkundiger Weise eine Sammlung solcher außerliturgischer Gesänge veranstaltet werden, die seit langer Zeit im Volke erhalten sind, und ihres Inhaltes und ihrer Melodie wegen durchaus empfohlen werden können. Die Bischöfe der Provinz mögen einmütig bestrebt sein, diese Schätze in beiden Sprachen in gesonderten Gesangbüchern herausgeben zu lassen.

Cc. (7, 5. V, 721[a]): Wo es Gewohnheit ist und Umstände es gestatten, ist der Volksgesang mit Begleitung der Orgel zu empfehlen. Im allgemeinen aber müssen Gesänge, welche dem Volke vertraut sind, benützt werden.

U. (5, 6. V, 862[d]): Bei kirchlichen Funktionen sind Gesänge in der Landessprache unstatthaft. Texte für derartige Gesänge sind stets aus kirchlichen Antiphonen und liturgischen Gebeten zu entnehmen. Nur nach Abschluß der kirchlichen Funktionen dürfen Gesänge in der Landessprache zum Vortrage kommen, wenn Text und Melodie erbaulich, irrtumlos und nicht weltlich sind. Ibid.)

R. (4, 5. VI, 178[a]): Gesang in der Landessprache soll nie oder doch nur selten

[1]) Vergl. Ferraris V, S. 650, Nr. 13 u. 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und nur mit Erlaubnis des Bischofes gesungen werden.[1])

I. Q. (7, 15. VI, 407[b]): Alle in der Volkssprache verfaßten Gesänge sind im Hochamte (in missa solemni) verboten.

Med. (Acta 20. VI, 718[a]): Der Vorschlag, die italienische Sprache von der Begleitung der Messe und den Oratorien der Kinder auszuschließen, wird einstimmig angenommen, 1) weil bei uns die lateinische Sprache allein für die Liturgie zugelassen ist; 2) weil durch die Einheit der Sprache die Einheit der Kirche dargestellt und bewahrt wird; 3) weil unsere Zeit sehr zu Neuerungen geneigt ist, so daß man sogar in öffentlicher Versammlung den Vorschlag machte, die kirchlichen Offizien in der Landessprache zu singen; dieser Unordnung muß kräftig entgegengetreten werden.

P. (3, 8. V, 478[c]): Bei Pilgerzügen dürfen keine unpassende Lieder gesungen werden.

C. (2, 20. V, 359[c]): Bei Gesängen, (deren Text nicht dem kirchlichen Offizium entnommen und überdies in der Landessprache verfaßt ist) ist mit größter Aufmerksamkeit darauf zu achten, daß nichts dem Glauben, der Frömmigkeit oder dem kirchlichen Gesange Ungeziemendes in ihnen geduldet werde.

Cc. (7, 5. V, 720[c]): Die Gesänge, welche zur Verwendung kommen, sollen der Frömmigkeit nicht gesuchte Wendungen, sondern gute dogmatische Ausdrücke und Begriffe bieten.

P. (3, 7. V, 476[b]): In der Landessprache verfaßte heilige Gesänge wollen wir besonders für gewöhnliche gottesdienstliche Feierlichkeiten nicht nur gestatten, sondern verlangen auch gar sehr, daß dieselben durch den frommen Eifer der Pfarrer und Chorregenten im Volke befördert werden. Aufs zärtlichste nämlich werden die Gemüter berührt, und die Affekte des Glaubens, der Liebe und der Zerknirschung werden in überschwänglicher Weise hervorgerufen, wenn die Stimmen der ganzen religiösen Gemeinde einstimmig und einmütig aufsteigen zum Throne der Gnade und der göttlichen Barmherzigkeit. Dem Beispiele unserer Vorfahren folgend, welche im Singen kirchlicher Hymnen unermüdlich waren, sollen unsere Gläubigen schon von Jugend auf sich daran gewöhnen, als Erben dieser Frömmigkeit vor und nach dem göttlichen Offizium sich in Gesängen zu erfreuen.

C. (2, 20. V, 360): Sollte irgendwelche Ausnahme für Volks- oder Bruderschaftsandachten wünschenswert sein, so muß der Bischof um Erlaubnis gebeten werden.

[1]) Vergl. S. R. C. 21. März 1609; 3. Sept. 1695; 24. Nov. 1696.

8) Chorgesang.

1) Allgemeines.

Alb. (3. IV, 426[c]): Eine genügende Anzahl von Sängern möge zur Verfügung stehen, und diese sollen genau im kirchlichen Gesang unterwiesen werden.

P. (3, 7. V, 476[c]): Bei gemeinsamem Streben und gewissenhaftem Unterricht in den Schulen wird es leicht geschehen können, in frommer und rechter Weise Kräfte zum Gesange heranzubilden, und besonders Vereine ins Leben zu rufen, ähnlich jenen, die einst unter dem Namen „Gelehrtenvereine" in dieser Provinz blühten.

2) Knabenchor.

I. W. (18, 20. III, 933[b]): Die Knaben sollen in den Schulen Musikunterricht erhalten, damit der Chorgesang der Frauen, besonders wenn diese mit einer Vergütung belohnt werden, von den Kirchen ferngehalten werde.

Ausc. (6, 130. IV, 1196[a]): Nach dem Vorbilde der Chorknabenschule an Kathedralkirchen sollen die Pfarrer, soweit es geschehen kann, einen Jünglings- oder Knabenchor einrichten, durch den alle eitle Gezwungenheit ebenso wie gemeine Ungebildetheit beseitigt, und eine gediegene Gesangsweise im Volke verbreitet werde.

I. Q. (10. III, 614[b]): Die Jugend soll mehr als die weltliche Musik die der Kirche erlernen.

III. C. (1. III, 224[d]): Empfiehlt sehr, unterrichtete Knaben im Gottesdienste zum Singen zu gebrauchen. In den Pfarrschulen soll Unterricht im Choral erteilt werden.

II. PA. (6, 3. III, 501[d]): Die Anfangsgründe des Chorals sind in den Pfarrschulen zu erklären.

Bi. (IV, 1111[c]): Allen Pfarrern legt (die Synode) die Pflicht auf (præscribit ac mandat), daß sie persönlich oder durch andere für den Unterricht und die Einübung der Knaben zum rechten Singen und Psallieren in der Kirche Sorge tragen. — I. B. (2, 4. IV, 561[b]).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Alb. (3. IV, 426[c]): Chorknaben sind genau zu unterrichten.

IV. B. (2, 7. IV, 754[d]): Der Choral soll unserem innigsten Wunsche gemäß in den Primärschulen erlernt werden .. besonders auf Landgemeinden (in coloniis), wo oft einem einzigen Sänger sämtliche Teile des Offiziums zu singen bleiben.

To. (3. IV, 1057[b]): Chorknabenschulen sind, wo dieselben noch nicht errichtet sind, bei den Kathedralkirchen einzuführen; wo sie aber schon vorhanden sind, in gutem Stande zu erhalten (floreant).

V. (4, 6. V, 183[c]): Chorknabenschulen tragen, wenn sie in rechter Weise eingerichtet sind, vieles zur Würde des Gottesdienstes bei; darum sollen sie wenigstens an Kathedralen gehoben werden, falls sie schon vorhanden sind, wo sie aber fehlen, sind sie einzuführen.

C. (2, 20. V, 359[b]): Damit für den mehrstimmigen Gesang die Sopranstimmen nicht fehlen, sollen Chorknaben erzogen und unterrichtet werden.

Cc. (7, 5. V, 720[c]): Die schulpflichtige und ältere Jugend soll im kirchlichen Gesange gehörig gebildet werden.

3) Frauen.

Ro. (2, 6. IV, 521[a]): Frauen sollen vom mehrstimmigen Gesange (a melodiis et symphoniis) strenge ausgeschlossen bleiben.

C. (2, 20. V, 359[a]): Es ist hinlänglich bekannt, daß es (bis in die neuere Zeit) vollständig ungebräuchlich war, daß Frauen am (kirchlichen) Gesangschor sich beteiligten. Da nämlich der Chor, wenn er dem Priester bei der Feier zur Seite steht,[1]) ein Element der liturgischen Handlung bildet (liturgicæ actionis partem constituat), so ist für Frauen, weil sie vom Altardienste ausgeschlossen sind, im Chore kein Platz. Mit der Praxis der Kirche ist auch der fromme Sinn der Gläubigen in Übereinstimmung, wenn sie herausfühlen, daß alles, was im Kirchengesange etwas Weichliches an sich hat (redolet), mit der Heiligkeit des Ortes und der Majestät des göttlichen Kultes im Widerspruche ist. Daher ist es unser Wille und Beschluß, daß fürderhin Frauenstimmen vom Kirchenchor völlig ausgeschlossen bleiben.

U. (5, 6. V, 863[c]): im Falle der Übertretung dieser Vorschrift sollen die Pfarrer zur strengsten Rechenschaft gezogen werden.

Str. (4, 2. V, 34[a]): Theatersängerinnen dürfen nicht geduldet werden.

4) Sittliche Eigenschaften der Sänger.

1) Alb. (3. IV, 426[c]): Von allen werde sittliche Unbescholtenheit (probitas) gefordert, und dem verschiedenen Alter entsprechende Ehrfurcht und Ernst in der Kirche. Jede übertriebene Eilfertigkeit sei ausgeschlossen, ebenso jede nachlässige (incompositus) körperliche Haltung . . .

To. (3. IV, 1057[d]): Wenn es die Umstände gebieten, Laien als Sänger an das Pult zu lassen, mögen die Pfarrer achthaben, daß alle vom Chore ferne bleiben, die das ihnen von Gott verliehene Talent öffentlich durch schlechten Wandel beflecken; nur solche sollen angestellt werden, die ihre Gesangespflicht, soweit die Stimme in Betracht kommt, mit Eifer, soweit das Herz mitwirken soll, mit Frömmigkeit erfüllen können. (Iis credatur, qui studiose quoad officium oris, et devote quoad officium cordis hoc munus adimpleant). R. III, 4. 6. VI, 178[a]).

V. (4, 6. V, 183[c]): Da es in unseren Ländern unmöglich ist, weltliche Sänger vom Chore auszuschließen, soll wenigstens niemand aufgenommen werden, dessen Wandel mit einer öffentlichen Makel behaftet ist.

Str. (4, 2. V, 39[a]): Nur katholische Sänger dürfen zugelassen werden; Theatersängerinnen können nie geduldet werden — Cc. (4, 16. V, 686, 687).

2) M. L. (I, 390[d]) empfiehlt Aufmerksamkeit und Bußgesinnung beim Psalmengesang, da die Söhne des neuen Israel nach dem Worte der Schrift heilig und fromm sein sollen.

C. (2, 20. V, 360[c]): Es ist Pflicht der Kathedral- und Collegiatkapitel, ebenso der Pfarrer und Rektoren, dafür zu sorgen, daß die Sänger mit der dem Gottesdienste geziemenden Eingezogenheit und Frömmigkeit in der Kirche sich benehmen. Zu verhindern ist Geschwätz, die Unart, dem Altare den

[1]) So ist wohl der Ausdruck respondet zu übersetzen. Der Chor tritt als Ergänzung dem Priester dienend zur Seite. Wenigstens ist in dieser Aufgabe, nicht aber in den sog. Responsorien bei der Messe ꝛc., der Grund zu suchen, weshalb Frauen dem Chore nicht sich anschließen sollen. Die liturgisch rechtliche Stellung des Chores ist also nicht durchaus im gleichen Sinne zu verstehen wie jene des Volkes. Der Dienst des Chores ist, wie das Provinzialkonzil in der Folge selbst bemerkt, servitium altaris.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Rücken zuzuwenden, und alles Geräusch, das die Andacht der Gläubigen stören könnte. Vor allem mögen die Kirchenvorstände darauf sehen, daß nur solche in den Sängerchor Aufnahme finden, die, was sie mit dem Munde singen, im Herzen glauben und im Werke bewähren. Man beachte die Worte der Aachener Synode (816. l. 1. cp. 137)., welche solche Sänger und Musiker für die Kirche auszuwählen anordnet, die nicht hoffärtig, sondern demütig und aufrichtig das Gott schuldige Lob darbringen und durch die Schönheit der Worte[1]) (lectionis) und der Melodie sowohl die Gebildeten mit heiliger Freude erfüllen (demulceant) als auch weniger Unterrichtete belehren, und in ihrer Lesung und im Gesang mehr die Erbauung der Gemeinde, als eitlen Beifall beim Volke suchen.

P. 3, 7. V, 477[c]): die Sänger und Musiker mögen ihrer Aufgabe als einem Dienste, den sie Gott erweisen, mit Bescheidenheit nachkommen.

U. (5, 6. V, 863[c]): die Würde des Gottesdienstes kann nicht erhalten werden, wenn die Sänger nicht derart sind, daß sie der Kirche nicht unwürdig sind. (ibid[d]). Laien, welche zum Gesange in der Kirche ausgewählt werden, sollen fromm sein und ein wahrhaft christliches Leben führen . . Ihr Amt aber sollen sie mit Andacht und in schicklicher Weise erfüllen und seiner Heiligkeit stets eingedenk sein. Denn was kann nach den Worten des heiligen Basilius seliger sein, als auf Erden den Gesang der Engel nachahmen und in Hymnen und Lobliedern den Schöpfer loben?

5) Chordirigenten, Kantoren.[2])

I. R. (3, 7. IV, 111[d]): Der Chor muß von Sachverständigen geleitet werden. I. Q. (10. III, 614[b]). To. (3, 83. IV, 1057[c]).

M. L. (I, 390[d]): Die Bischöfe sollen dafür sorgen, daß in größeren Kirchen und Klöstern ein Gesangslehrer sich finde, der im kirchlichen, nicht aber weltlichen Gesang Unterricht geben kann. — Weiteres siehe Seminar, Kleriker, Chorgesang.

Ub. (13, 77. VI, 28[b]): Die Chorregenten und Vorsänger müssen ihre genügende Kenntnis des kirchlichen Choralgesangs durch Prüfung darthun.

R. (3, 4. VI, 177[b]): Diejenigen, welche von amtswegen in den Kathedral- und Collegiatkirchen Antiphonen, Gradualien u. ä. zu singen haben, sollen besonders den Gesang verstehen. Das Gleiche gilt von den Chorregenten, die mehr als die übrigen im Choralgesang Erfahrung haben müssen.

Cc. (7, 5. V, 721[c]): Unter keinen Umständen ist es zu dulden, daß Chorregenten sich mit ihrem Sologesang hervorthun wollen, und so den Priester in seiner Aufmerksamkeit für die heilige Handlung, und das Volk im Gebete beim heiligen Opfer allzusehr durch ihre Aufführung (productis . . . modulationibus) stören.

R. (3, 4. VI, 177[b]): Die Chorregenten sollen den Gesang vorbereiten, damit er sicherer gesungen werden kann.

I. Q. (Stat. cap. 3, 2. VI, 381[a]): Alles für den Chor Notwendige (also auch der Gesang) soll vorher vorbereitet werden.

9) Klerus.

1) Im allgemeinen.

a) Die Kleriker müssen im Choralgesange wohl unterrichtet sein.

M. L. (I, 263[c]); (ibid): Niemand ist zu den heiligen Weihen oder zum Chorgesange zuzulassen, der sich nicht einem Examen über seine Fertigkeit vor dem Bischofe unterzogen.

II. B. (2, 7. IV, 755[a]): Kleriker sollen den Choral mit wohlklingender und weicher Stimme vortragen lernen.

b) Der Choral als Unterrichtsgegenstand im Seminar.

N. (10. I, 228[c]): Choral, aber nicht weltliche Musik.

N. H. (13, 38. III, 782[a]): in cantu gravi et ecclesiastico. I. W. (26, 5. III, 943[c]), II. P. A. (3, 7. Nr. 176. III, 450[b]). I. Q. (10. III, 614[b]).

Al. (3. IV, 440[d]); I. B. (5, 3. IV, 595[d]); S. (4, 5. IV, 907[a]); Bi. (3. IV, 1109[a]); U. (9, 2. V, 913[a]); Au. (5, 3. IV, 1208[c]); Ub. (I, 13, 77. VI 28[b] II, 8. 160. VI, 54[a]); R. (IV, 6. 3. VI, 202[a]); Ven. (II, 16. VI, 315[a]); Umbr. (9. VI, 761[b]); Laur. (3, 18. VI, 793[d]); Si. (2. 22. VI, 814[c]).

Zum Gesangunterricht sollen die Seminaristen nicht vor vollendetem 18. Jahre zugelassen werden. Ub. (Reg. Ep. comm. I. VI. 99[a]), Laur. (3, 18. VI, 793[d]).

To. (3. IV, 1057[c]): In den Seminarien sollen alle den Gesangsunterricht be-

[1]) Eigentlich der feierlichen Lektionen.

[2]) Vergl. Conc. Mediol. I. P. I.; S. R. C. 18. März 1679.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

suchen, damit die Kleriker, wenn sie zum Priestertum gelangt und zur Leitung einer Kirche bestellt sind, Sängerschulen errichten können und diesen nach dem Vorbilde des hl. Gregor vorzustehen nicht unter ihrer Würde finden, und so persönlich oder mit Hilfe anderer dies öffentliche Amt (publicum Officium) erfüllen.

IV. B. (5, 3. IV, 768[d]): Jüngere Knaben sollen, damit sie vom zarten Alter an in die klerikalen Sitten eingeführt werden, dem Chore beiwohnen, mitsingen und dienen, in einer der Kirche würdigen Haltung und Aufführung (cap. de minoribus Seminariis).

P. (3, 7. V, 476[a]): Wenigstens in den einzelnen Klerikal- und Lehrerseminarien soll es nie an der Gelegenheit zur gründlichsten Ausbildung und Einübung (im Choral) fehlen. — Ibid (1, 9. V, 429[d]): Vom zarten Alter an sollen die Knaben den Choral erlernen.

U. (5, 6. V, 862[b]): Für eine den Dienern des Heiligtums so notwendige Sache sollen die Bischöfe den Unterricht im greg. Choral mit aller Anstrengung in den Seminarien zu heben und zu fördern trachten, und sorgen, daß alle Alumnen denselben fleißig besuchen.

c) Ub. (13, 77. VI, 28[b]): Durch öffentliche Prüfungen und Belohnungen sollen die Bischöfe den Gesang zu heben suchen und nach dem Beispiel des hl. Gregor durch persönliche Anwesenheit die Sänger ermuntern. — N. H. (13, 38. III, 782[a] præpositis etiam præmiis).

R. (III. 4, 1. VI, 177[a]): Alle Kleriker sollen bei Zeiten im Seminar den vom Konzil von Trient vorgeschriebenen Unterricht im Choralgesang besuchen; nicht leicht darf einer zu den hl. Weihen zugelassen werden, der sich in diesem Punkt nachlässig gezeigt und nicht genügende Fortschritte gemacht hat.

Ven. (III, 25. VI, 341[d]): Die Kleriker sollen von Jugend auf den Kirchengesang erlernen, damit die Notwendigkeit, Laien zur Unterstützung herbeizuziehen, sich vermindere.

Umbr. (8, 2. VI, 755[b]): Die Kleriker sollen Fertigkeit im gregorianischen Gesang besitzen.

2) Kanoniker.

II. B. (3. I, 142[b c]): den Kanonikern und allen zum Chordienste Verpflichteten ist eine genügende Zeit festzusetzen, in der sie den Choral[1]) erlernen können. Wer sich hierin nicht fügt, soll vom Bischof durch Entziehung der täglichen Distributionen bestraft werden. Bei Zunahme der Widerspenstigkeit soll auch die Strafe vergrößert werden. — I. B (21. 7. I, 51[a]) P. (VII, 804[b]).

A. (12, 4. I, 496[d]): Studium und Achtung des Chorals.

R. (6, 5. I, 356[b]): Wer im Choralgesang besser bewandert ist, soll (ceteris paribus) bei Bewerbungen vorgezogen werden. In den testimoniales ist hierüber Mitteilung zu machen.

S. (1, 6. IV, 882[a]): Aufmerksam, eifrig, den Vorschriften entsprechend und in Andacht ist das Offizium zu feiern. — To. (1, 5. IV, 1041[b]).

Bi. 1. IV, 1097[a]): Non, Vesper und Complet sind im Chore zu rezitieren, bezw. (si visum fuerit) zu singen. An Sonn- und Festtagen ist der Gesang in Amt und Vesper beizubehalten.

C. (1, 5. V, 338[c]): Beim Hochamte darf im Gesange von den Kanonikern nichts verkürzt werden.

Als mansionarius soll niemand Anstellung finden, der nicht vor zwei Sachverständigen und wenn möglich in Gegenwart des Bischofs seine Fähigkeit bewiesen hat. R. (3, 44. VI, 177[c]). Über Cantoren der Kathedral- und Collegiatkirchen s. I. Q. (22—24. VI, 387).

10) Orgel und Instrumentalmusik.

Das Orgelspiel soll nicht theatralisch sein, Au. (6, 136 IV, 1196[b]) I. B. (3. IV, 462[d]) nicht leichtfertige Weisen und unehrbare Lieder spielen.

To. (3, 88. IV, 1058[b]) — V. (4, 6. V, 183.[c])

Ub. (13, 78 VI, 28[c]).

I. R. (7. IV, 112[a]). Orgel- und Instrumentalmusik soll einzig dem Zwecke dienen „in ihrer Weise dem Gesange der Worte eine gewisse Kraft zu verleihen, so daß den Herzen der Zuhörer der Sinn derselben mehr und mehr eingeprägt werde, und das Gemüt der Gläubigen zur geistigen Betrachtung bewegt und zur Liebe Gottes und göttlicher Dinge entzündet werde." V. (4, 6. V, 183.[b]) R. (III, 4, 4. VI, 177[c]).

[1]) Vergl. Cær. Ep. L. II, c. 1; S. R. C. 9. März 1620 und 13. April 1720.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. B. (3. IV, 562.[b]): Wenn zuweilen die Orgel selbständig für sich (sine ullo cantu) gebraucht wird, soll ihr Ton ernst und von jeder profanen Melodie verschieden sein. R. (III, 4. 4. VI, 177[c]).

To. (3. IV, 1058[a]): Geräuschvolle und instrumentierte Musik soll selten und mit Vorsicht Verwendung finden. Ihre Ausführung darf nichts Profanes, nichts Weltliches oder Theatralisches an sich haben. R. (III, 4. 4. VI, 177[c]). Die Orgeln, deren Gebrauch die Kirche von den Vätern zum Culte und Dienste Gottes übernommen hat, und die Glocken, mit welchen das Volk in den Tempel und zur Anhörung des Wortes Gottes gerufen wird, zum Spielen leichtfertiger Melodien und unehrbarer Gesänge zu gebrauchen, ist ausdrücklich verboten. (To. l. c.)

Au. (7. 136. IV, 1196.[d]): Wenn außer der Orgel noch andere Instrumente in seltenen Fällen benützt werden (können), sollen sie derart sein, daß durch ihre erbauliche Musik die Zuhörer zur Frömmigkeit gestimmt werden.

Der Organist hat alle theatralische Musik zu meiden, und soll, wenn es an der Zeit ist (suis vicibus), in würdiger und ernster Weise während des Gottesdienstes spielen. (Ibid.) — L. (3, 26 VI, 80[a]).

C. (2, 20. V, 357[c]): Nichts ist der Majestät des Gotteshauses weniger geziemend, nichts kann der Heiligkeit des Gottesdienstes mehr entgegen sein, als der verworrene Lärm der Instrumente und der Schwall und Tumult mehr schreiender als singender Stimmen. . . .

(Ibid. 358[c-d]): Eine lange Reihe von Jahren hindurch hat die Kirche kaum ein anderes Musikinstrument als die Orgel in ihren Gebrauch genommen. Wenn neben der Orgel aus einem Zugeständnisse der Kirche (ex indulto) noch andere musikalische Instrumente beim Gesange verwendet werden dürfen, so müssen doch gewiß jene Instrumente ausgeschlossen bleiben, die, wie Trommel und Cymbel, allzu rauh, oder wie die verschiedenen Flöten und Pfeifen,[1]) allzuweich sind. Beim Gebrauch der anderen aber muß jeder militärische Lärm und zu großes Getöse, das die gesungenen Worte nicht mehr verstehen läßt, vermieden werden. Denn der erste Zweck beim Gebrauch der Instrumente ist nach dem Sinne Benedikts XIV. Verstärkung und Hebung des Gesanges, nicht aber dessen Erdrückung und Begrabung. — P. (3, 7. V, 476—77), ähnlich Ub. (13, 79. VI, 29[a]).

U. (5, 6. V, 863[a]): Der Orgel bedient sich die Kirche als eines ihr eigentümlichen Instrumentes, das auch dem Charakter und der Natur des kirchlichen Gesanges am meisten angepaßt ist. Demnach soll nach der Mahnung des Cær. Ep. das Orgelspiel die Stimmen der Sänger nie erdrücken, noch den Gemütern Anstoß geben. Das Orgelspiel soll ernst in seiner Haltung, keusch in seiner Melodie und frei von jeder künstlerischen Eitelkeit sein und in vollkommenster Einheit stehen mit dem göttlichen Offizium, das begangen wird. (Ähnl. I. Q. Stat. cap. 24. VI, 387[d] bis 388[a]). Bezüglich der übrigen Instrumente erlassen wir das Verbot, dieselben in die Kirche einzuführen, es sei denn, daß die Erlaubnis des Bischofs in jedem einzelnen Falle nach Darlegung etwaiger Gründe gegeben worden ist, in welchem Falle die Bestimmung Bened. XIV. zu befolgen ist u. s. w.

Ub. (13, 79. VI, 28—29). Die Synode wünschte, daß in der Kirche nur die Orgel zur Verwendung käme und alle Instrumente ausgeschlossen würden, oder daß reiner Vokalgesang ausgeführt würde, wie es Sitte der päpstlichen Kapelle ist; allein in Anbetracht der Zeitverhältnisse begnügt sie sich zu empfehlen, daß Musik mit lärmenden Instrumenten nur selten und mit Zulassung des Bischofs zur Anwendung komme. Nie sollen die Instrumente den Gesang übertönen, sondern ihn sanft begleiten und unterstützen. L. (3. 25. VI, 79[d]). Lärmende Instrumente dürfen in Zukunft nicht mehr gestattet werden und, wo sich in dieser Beziehung Mißbräuche eingeschlichen haben, soll sie der Bischof allmählich und mit Klugheit abstellen. Nützt aber dies alles nicht, die Entweihung des Gotteshauses zu hindern, so ist jeder Bischof auch auf die Auktorität des Provinzialkonzils hin berechtigt und verpflichtet, ohne weiteres Instrumentalmusik in seiner ganzen Diözese, auch in den Kirchen der Ordensleute, durchaus zu verbieten, ohne daß dagegen eine Appellation möglich wäre.

L. (3, 27. VI, 80[a]): Wenn die Instrumentalmusik Veranlassung ist, daß manche

[1]) Vergl. Bened. XIV. Constit. Annus qui hunc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Leute nur in die Kirche kommen, um die Musik zu hören und durch ihr unandächtiges Benehmen die Gläubigen stören, so soll sie durchaus verboten werden.

I. Q. (7, 15. VI, 407 b): Wenn bei der feierlichen Messe und andern Funktionen Instrumentalmusik zur Anwendung kommen soll, so ist nur solche gestattet, die ernst ist und den Bestimmungen Papst Benedikts XIV. in der Konstitution Annus vom Jahre 1749 entspricht.

Str. (4, 2. V, 34 a): Auf dem Lande soll sobald als möglich anstatt der lärmenden Musik der Gesang der Gläubigen (Volksgesang) gepflegt werden.

C. (2, 20. V, 360 a): In Advent und Fasten sind musikalische Messen und Instrumentalmusik verboten, nach Vorschrift des Cærem. Episcopor., weil diese Zeiten der Betrachtung der höchsten Geheimnisse gewidmet sind,[1]) diese aber ohne Bußgesinnung unmöglich ist. Ebenso P. (3, 7, V, 477 a), Ub. (13, 79. VI, 29 a). Dasselbe gilt für alle Totenmessen. Erlaubt sind hingegen nach demselben Cærem. Ep. mehrstimmige Messen mit Orgel, nicht aber anderen Instrumenten, am dritten Adventsonntage (Gaudete) und am vierten Fastensonntag (Lætare), aber nur im Hochamt.[2]) Ebenso an Festen und Werktagen des Advents und der Fasten, wenn sie mit großer Feierlichkeit von der Kirche begangen werden,[3]) wie das Fest der Unbefleckten Empfängnis und Mariä Verkündigung, und so oft irgend ein Freudenfest in einer wichtigen Angelegenheit (pro re gravi) zu feiern ist, nachdem zuvor die Erlaubnis des Bischofs gegeben worden ist.

Bezüglich der Verwendung der Orgel enthält das Cærem. beinahe dieselben Vorschriften. Um diesen aufs genaueste nachzukommen, schärfen wir das Folgende ein. Wenn für Volksandachten ... von der ganzen Gemeinde oder einzelnen Bruderschaften aus irgend welchen Gründen eine Ausnahme gewünscht wird, mögen die Pfarrer sich an den Bischof wenden, um von ihm nach Darlegung der Gründe die Erlaubnis zu erbitten. Sodann bestimmen wir in Übereinstimmung mit Benedikt XIV.,[1]) daß die Orgel abwechselnd mit den gesungenen Versen in Vesper und Complet gespielt werden kann, untersagen aber die oft ausgelassenen (frivola) und allzulangen Zwischenspiele. Die Verse, welche nicht gesungen werden, müssen dann von einem oder dem anderen Sänger laut rezitiert werden.

P. (3, 7. V, 377 a): Der Gebrauch der Musikinstrumente (Orgel ausgenommen) soll, besonders auf dem Lande, selten, überall aber bescheiden sein. Laut schallende Instrumente, die durch ihren Lärm und ihr Getöse den Gesang erdrücken, sollen aus der Kirche entfernt werden. Wenn wir einerseits mehrstimmige instrumentierte Kompositionen gestatten, wollen und fordern wir andererseits ernstlich, daß hiebei alles Leichtfertige, sowie alle weltlichen Possen und was an das Theater erinnern kann, vermieden werde. Die Worte dürfen nicht nachläßig behandelt, verstümmelt oder unterdrückt werden. Heftige harmonische Wendungen und ungewohnte Intervalle zur grellen Ausmalung der Leidenschaften dürfen nicht gebraucht werden. Was in dieser Hinsicht den Bedürfnissen und Kräften der einzelnen Kirchen entsprechend zu thun ist oder entschieden abgeschafft werden muß, soll in den Besprechungen des Klerus und der Chorregenten ernstlich in Betracht gezogen werden

Bei der Wandlung in der Messe muß die Orgel entweder ganz verstummen, oder in ernsterer und sanfterer Weise (graviori et dulciori sono cum omni melodia et gravitate) gespielt werden. Sogenannte Einzüge (intratæ), welche an manchen Orten üblich sind, soll der Pfarrer abschaffen.

11) Kirchliche Zeiten.

a) Tagzeiten, s. unter Kanoniker, Choral.

b) Hochamt.

I. B. (2, 4. IV, 561 b). Ernsten Tadel verdienen jene Pfarrer, die um den Glanz des Gottesdienstes wenig oder gar nicht bekümmert, Amt und Vesper (an Sonn- und Festtagen) ohne wichtigen Grund zu singen unterlassen. — Chorknaben und das Volk sind im Gesange zu unterrichten, damit sie an diesen Tagen zu singen imstande sind.

[1]) S. C. Ep. 27. März 1601 (s. Ferrari art. musica).

[2]) Vergl. S. R. C. 11. Sept. 1847; 22. Juli 1848; 2. April 1718; 16. Sept. 1673 (organa in missa et utrisque Vesperis tantum).

[3]) Vergl. S. R. C. 14. April 1753.

[1]) Bened. XIV. Const. laud. §. 13.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Au. (7, 131. IV, 1196.): An jedem Sonn- und Festtage soll die Messe mit Gesang gefeiert werden der kirchlichen Sitte gemäß, die, wo sie nicht beobachtet wurde, sobald als möglich wiederherzustellen ist.

Gewissenhaft aber ist darauf zu achten, daß in jedem Hochamte (missa decantata) nichts von dem, was nach den Rubriken von Celebrans und vom Chore gesungen werden muß, ausgelassen wird. — Ebenso C. (1. 6. V, 341 d).

C. (2, 20 V. 359 d): Wie schon anderswo bemerkt (s. unter Choral) soll wichtiger Gründe wegen den größern Teil des Kirchenjahres hindurch der Choral beim Hochamte gesungen werden. — (Ibid. 1, 5. V, 338 c): Kürzungen verboten.

P. (3, 7. V, 476 c): Wenn das Volk während des heiligen Meßopfers singt, sollen wenigstens unter dem Kanon nur solche Gesänge verwendet werden, deren Charakter (tenor) der heiligen Handlung entspricht.[1])

C. (2. 20. V, 359 c): Alle Gesänge, welche zum Offizium, das eben gefeiert wird, nicht gehören, sollen durchaus entfernt werden. —

Gesang in der Landessprache während des Hochamtes verboten. S. unter Landessprache.

c) Vesper.

Soweit möglich sollen (volumus et mandamus) die Vespern an Sonn- und Feiertagen in allen Kirchen in der Weise der römischen Kirche ganz gesungen werden. Und zwar dürfen sie nie anderer Andachtsübungen wegen ausfallen. Denn der feierliche Cult der Kirche, der von den Päpsten empfohlen und soviele Jahrhunderte hindurch geübt wurde, muß als Gott wohlgefälliger gehalten werden. Damit aber auch in diesem Punkte die Einheit bewahrt werde, wollen wir, daß die Vorschriften des Ceremoniale von Baltimore [1]) über die weniger feierlichen Vespern und die missa cantata sine diacono et subdiacono durchaus und allgemein durchgeführt werden. Darum schärfen wir den Priestern ein, daß sie selbst, oder ein anderer, der genügende Kenntnisse besitzt, die Knaben die Ceremonien der Missa cantata und Vesper gut ausführen lehren. II. B. (6, 3. III, 501 c d); (ibid.): das Volk möge in der Vesper und bei ähnlichen Gelegenheiten mit Priester und Chor abwechselnd singen. (502 a).

Ca. (4. III, 839 40).

Wenigstens in den Städten dieser Provinz, besonders in größeren, soll die Vesper an allen Sonntagen und an gebotenen Festen feierlich gehalten werden. Damit dies geschehen könne, sollen nicht nur die Priester selbst die göttliche Psalmodie würdig zu halten verstehen, sondern sie sollen sich auch bemühen, daß der gregorianische Gesang auch von frommen Laien erlernt werde, die sich dazu eignen, beim Absingen der Vesper und anderer kirchlicher Offizien teilzunehmen.

C. (2, 20. 360 c): Bei Psalmen darf die Orgel je den einen Vers abspielen. Nichtgesungene Verse müssen laut rezitiert werden (s. Orgel).[2])

d) Advent und Fasten siehe unter Orgel und Instrumentalmusik; Choral.

Rom, November 1897.

P. Raph. Molitor.

[1]) Siehe unter Charakter.

[1]) 1858.

[2]) Vergl. S. R. C. 22. Juli 1848.

Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?

Diese Frage wurde wieder einmal in den Vordergrund gedrängt durch eine Rezension aus der Feder Dr. Alfred Schnerich's, die um die Mitte des August des Jahres 1897 im Wiener „Vaterland" über Mitterer's „Missa solemnis in honorem SS. Cordis Jesu", Op. 70 erschien, welche von diesem Autor zum Centenarium des Tiroler Herz-Jesu-Bundes komponiert war. Da diese Messe eine Instrumentalmesse ist, war der Rezensent überrascht, und gab seiner Verwunderung Ausdruck über „den Umstand, daß Mitterer eine hervorragende Stelle im Regensburger (!) Cäcilienverein bekleidet, der sich bekanntlich (!!) zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Aufgabe gemacht hat, die Instrumentalmusik in der Kirche, vor allem die großen österreichischen Meister zu bekämpfen (!)."

Der Unterzeichnete hat schon damals am 16. August, zwei Tage später, als der Artikel in Wien erschienen war (am 15. war er zufällig verhindert, von dem Blatte Einsicht zu nehmen), eine Entgegnung abgesendet, welche auch das „Vaterland" in anerkennenswerter Weise am 19. zum Abdruck brachte, worin er besonders gegen den aufgelegt falschen Satz Einsprache erhob, daß der „allgemeine Cäcilienverein für die Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz" sich zur Aufgabe gemacht habe, „die Instrumentalmusik in der Kirche zu bekämpfen." Als Schnerich am 21. August erwidert, und in der Erwiderung behauptet hatte: „Daß derselbe (der Cäcilienverein) die Instrumentalmusik in der Kirche . . . bekämpft, ist doch „bekannt" und in der betreffenden Litteratur allenthalben zu finden," stellte ich dem in der Numer vom 24. August den Satz entgegen: „Daß dieser Verein die Instrumentalmusik „bekämpft", kann nur „bekannt" sein, wo man ihn nicht oder nur oberflächlich kennt." In der That war die Behauptung dieses „Bekanntseins" eine solche, die sich nur dadurch erklären läßt, daß Dr. Schnerich sich über den Cäcilienverein nicht aus dessen offiziellen Akten, Kundgebungen und Zeitschriften, sondern nur aus den entstellenden Darstellungen seiner Gegner informiert hatte. Gegen einen beigefügten Satz Dr. Schnerichs: „Daß die Statuten des Vereines davon (von der behaupteten Bekämpfung der Instrumente) schweigen, ändert an der Thatsache nichts", hatte ich hinzugefügt: „Die Statuten schweigen keineswegs von der Instrumentalmusik, sondern haben deren „Pflege" dort, wo sie „im Gebrauche ist", in ihre Zweckbestimmung aufgenommen; weiter konnte der Verein als kirchlicher nicht gehen, da die Duldung der Instrumente in der Kirche nach kirchlichem Gesetze von den Bischöfen abhängt, der Verein also nicht die instrumentale Kirchenmusik da pflegen kann, wo sie die Bischöfe nicht wollen." Es muß rühmlich hervorgehoben werden, daß mir das „Vaterland" nicht nur auch für diese zweite Erwiderung seine Spalten öffnete, sondern damit auch die Diskussion für seinen Raum abgeschlossen erklärte. — Über einen untergeordneten Punkt betreffs des Verlaufes dieser Polemik ließ sich der Unterzeichnete auch in Nr. 10 seiner „Christlichen Akademie" aus, und wies dort noch deutlicher auf den verborgenen Grund der falschen Auffassung Dr. Schnerichs hin. Dort hieß es: „Es ist gewiß, daß seine ganze Animosität gegen die Richtung des Cäcilienvereins, sein (ursächlich zu Grunde liegendes) Nebeneinander- und Gleichstellen des liturgischen Gesanges mit der Instrumentalmusik, seine Auffassung, als ob es sich in diesen Dingen nur um Fragen der Kunstentwicklung, und nicht vor allem der Liturgie handle, unmöglich gewesen sein würde, wenn nicht auch in seinem Geiste eine solche Rubricierung vorhanden gewesen wäre, die kirchenmusikalische Kompositionen für eine der verschiedenen Unterabteilungen von „Theater und Musik" ansieht."

Ich konstatierte dem gegenüber noch deutlicher, „daß der Cäcilienverein zur Instrumentalmusik genau so steht wie die Kirche, da er ja überhaupt ein kirchlicher Verein ist, daß er sie nicht grundsätzlich verwirft, sie zuläßt, soweit sie die Kirche zuläßt, sie sogar auch pflegt, wo die Voraussetzungen dafür gegeben sind, daß er aber in ihr nicht „die Kirchenmusik selbst", sondern höchstens eine nicht notwendige Begleitung derselben sehen kann, geradeso wie die Kirche es auch thut." Um diese Sätze nach Theorie und Praxis noch etwas deutlicher zu machen, sollen die folgenden Zeilen geschrieben sein, die selbstverständlich keine neuen Forschungen bieten können, sondern allen Unterrichteten längst „bekannte" Wahrheiten nur so mundgerecht als möglich machen sollen, um damit den Mund derjenigen zu stillen, denen ganz unrichtige Dinge „allgemein bekannt" sind.

A. Theoretische Sätze.

1. Was die Kirche zum notwendigen Teil ihres feierlichen Gottesdienstes erhoben hat, ist Gesang, nicht Klang.

Es kann die liturgisch feierlichsten Hochämter, Pontifikal-Messen und selbst päpstliche Hochämter geben, ohne daß auch nur ein einziger Instrumentenklang ertönt; aber ein Hochamt ohne Gesang ist ein liturgisch Undenkbares, wollte man auch statt des Gesanges ein Riesen-Orchester von höchster

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vollkommenheit bieten. Eine einzige, selbst schwache Singstimme eines Priesters am Altare im Wechselverkehre mit einer oder wenig Singstimmen des Chores machen aus der privaten Messe ein Amt; die kunstvollsten Instrumentalsätze des glänzendsten Orchesters nach den bewundertsten klassischen Meistern bringen das nach kirchlichem Rechte nie und nirgends zuwege. Selbst die höchste und vollste Feierlichkeit der Messe, das Hochamt, kommt kirchenrechtlich, liturgisch nicht zu stande, wenn auch die andern konstitutiven Elemente der feierlichsten Messe vorhanden wären, ohne bestimmte Gesänge des Celebranten und der ihm zunächst stehenden geweihten Diener des Altars und die mit der Altarhandlung in Verbindung stehenden Gesänge eines Sängerchors. Instrumente und deren Ertönen, handle es sich selbst um die Orgel, die als das vorzugsweise kirchliche Instrument gilt, fügen in all diesen Fällen nichts zur inneren und wesentlichen Feierlichkeit der Messe und des Gottesdienstes überhaupt hinzu. Wo auch nie ein Instrument, auch nicht einmal nur Orgel ertönt, kann es doch wahrhaft feierliche Messen im kirchlichen Sinne geben, wenn nur der Gesang nicht fehlt.

So denkt, darnach handelt auch der Cäcilienverein, weil er eben ein kirchlicher und auf den Grundsätzen und Anschauungen der Kirche fußender Verein ist. Wenn auch irgendwo nur die zum Gottesdienst gehörigen Gesänge gesungen werden ohne alle Begleitung der Orgel oder sonst eines Instrumentes, sei es im einfachen Choral, sei es in mehrstimmiger Bearbeitung, da ist der Cäcilienverein mit den Leistungen eines solchen Chores in sachlicher Beziehung zufrieden, weil auch die Kirche mit ihm zufrieden ist.

2. Die Kirche hat trotzdem für ihre Musik beim Gottesdienste ein Instrument zugelassen, aufgenommen, es gleichsam als das ihrige adoptiert, — die Orgel.

Betreffs dieser wird im Cæremoniale episcoporum nunmehriger Fassung erklärt, daß ihr Spiel zu gewissen Zeiten und bei gewissen Gelegenheiten verwendet werden könne (potest adhiberi), während die frühere Fassung sogar hiefür ein „decet" (es ist geziemend) verwendete. Mit der Änderung des Ausdrucks sollte offenbar nicht die Qualifikation der Orgel als eines für den Gottesdienst im allgemeinen passenden Instrumentes zurückgezogen, sondern nur einer Überschätzung der positiven Gutheißung derselben vorgebeugt werden, weil man allerdings hie und da aus dem decet eine dringende positive Empfehlung zu Ungunsten der polyphonen Kunstwerke des Gesanges hatte ablesen wollen.

Da die Orgel die Eigenart einer Reihe anderer Instrumente, ja fast aller derselben in sich nachzuahmen und zu vereinigen pflegt, könnte man sich verwundern, daß diese Zulassung und Billigung nicht einfach für das Orchester also die Instrumente überhaupt ausgesprochen, sondern im allgemeinen zunächst auf die Orgel beschränkt wurde. Man hat es aber seit langem, auch vom kirchenrechtlichen Standpunkte abgesehen, allgemein anerkannt, daß in der Orgel etwas liege, was sie ganz besonders zum kirchlichen Toninstrument neben dem Gesange geeignet mache. Diese Eignung liegt einerseits vor, weil sie durch ihre Tonfülle, die doch so modificiert werden kann, daß sie andere Tongestaltungen neben sich nicht erdrückt, ganz besonders geeignet ist, Träger und Stütze des Gesanges, der einzig positiv vorgeschriebenen Kirchenmusik zu sein. Außerdem streift die Orgel den verschiedenen einzelnen Instrumenten, die sie in sich vereinigt und gleichsam in die Hand Eines Künstlers legt, ihr individuelles, so leicht zu persönlichen Kunststücken verleitendes Gepräge ab, bringt sie alle zu einander in ein angemessenes, zusammenstimmendes Verhältnis, ohne die Eigenart der einzelnen zu verwischen, und wird so selbst das herrliche Symbol jener aus der Mitwirkung vieler sich zusammensetzenden einmütigen Handlung, die sich im Gottesdienste der einen heiligen katholischen Kirche vollzieht. Man sagt deshalb von ihr, sie sei das vorzugsweise objektive Instrument; man könnte sie auch ebensogut das vorzugsweise soziale Instrument nennen. — Von ihren Grundregistern, den sogenannten Prinzipalen, welche die Orgel eigentlich zur Orgel machen, darf man außerdem sagen, daß sie durch In-Schwingung-Versetzung von Luftsäulen die Tonerzeugung in unmittelbarster Weise, auf nächstem Wege anstreben, und darum auch das natürlichste Instrument des Universums darstellen, das eben wegen seiner Einfachheit schon an sich jene Groß-

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

artigkeit einschließt, die gewöhnlich eine Begleiterin des Einfachen ist. Dem Cantate des Menschenstimmen-Chores des Volkes Gottes hat daher die Kirche in ihrem ewigen Lob-Gottesdienst ganz passend den in der Orgel vereinigten Laudate-Chor aller nichtdenkenden opera Dei sich beizugesellen erlaubt.

Weil die Kirche die Orgel so achtet und schätzt, ohne sie für unerläßlich zu erklären, legt auch der Cäcilienverein ein großes Gewicht auf würdiges Orgelspiel und Schaffung würdiger Orgelwerke. Im Cäcilienverein wurden deshalb vorzügliche Orgelbegleitungen auch für den Choral geschaffen. Gesangskompositionen mit Orgelbegleitung nehmen einen großen Teil seines Katalogs ein; selbst einstimmige Messen, die durch Orgelklang gehoben werden, verschmäht er nicht. Für Orgelstücke wurden von jeher gute Vorlagen, für Orgelspiel gute Anleitungen empfohlen.

3. So hoch die Kirche das Orgelspiel schätzt, hat sie dasselbe nicht unbeschränkt und nicht gleich dem Gesange als ihrem Gottesdienste wesentliche, nicht als dem Gesange vollständig ebenbürtige oder ohne ihn vollständige Kirchenmusik zugelassen. Sie hat ihm vielmehr bestimmte Schranken gezogen.

Diese Schranken sind folgende: Das Orgelspiel ist nicht selbst, wie der Gesang, wesentlicher Teil des feierlichen Gottesdienstes; es ist nur zugelassen als (liturgisch nicht notwendige) Begleitung des Gesanges, dieser in Gebilden der Tonkunst lebendig ausströmenden Andacht, um diesen zu heben, zu stützen, in seinen Wirkungen allenfalls zu verstärken; bisweilen (nicht durchweg) nach bestimmten Regeln als Ersatz für eine reichere gesangliche Tongestaltung des andächtigen Wortes, das aber in diesem Falle nicht ganz wegbleiben darf, sondern immer noch mit der Orgel, wenn auch ohne Tonbewegung, zu Gehör kommen soll; endlich nach Belieben als Ausfüllung der nicht vom gottesdienstlichen Worte oder ehrfurchtsvoller Stille in Anspruch genommenen kurzen Momente, um die angeregte oder erwünschte Andachtsstimmung vorzubereiten oder festzuhalten. Ein bloß georgeltes Amt kennt zwar hie und da die Praxis; aber die kirchlichen Bestimmungen im Cæremoniale ep. lassen keine rechtliche Möglichkeit offen, die gottesdienstlichen Gesänge durch Orgelspiel zu ersetzen, wenn nicht wenigstens gleichzeitig das Gesangswort vernehmbar zu Gehör gebracht wird.

Selbst wenn die Kirche dieses Hinzutreten des Orgelspieles zum rezitierten gottesdienstlichen Wort als Ersatz des Gesanges gestattet: gilt dies nicht für alle Gesänge, sondern nur abwechslungsweise, und mit Ausnahme bestimmter wichtigerer Sätze. Außerdem nimmt die Kirche gewisse Bußzeiten von der Gestattung des Orgelspieles ganz und gar aus, um auch hiermit wieder zu bekunden, daß sie im Gesange die noch mehr über das Sinnliche erhabene Art der Kirchenmusik auch der Orgel gegenüber erkennt. Endlich läßt sie für feierliche Requiemmessen neuerlich zwar Begleitung der Gesänge durch die Orgel zu, aber nicht deren Ersatz, noch Ausfüllung der übrigen Momente durch Orgelspiel.

Der Cäcilienverein thut auch in diesem Punkte nichts anderes, als diese bestehenden kirchlichen Normen, die vielfach außer acht gelassen wurden oder noch werden, einzuschärfen, zur Geltung zu bringen, auf ihre Befolgung insbesondere bei den Chören seiner Vereinsgruppen zu dringen. Er betrachtet diese Normen als eine Art kirchenmusikalisches Fastengebot, und sieht deren Übertretung ebensowenig als etwas Unerhebliches an, als sonst ein guter katholischer Christ die Beobachtung des gewöhnlichen Speise-Fastengebotes, ja eher als etwas weit Erheblicheres, weil jene Normen sich auf ein Gebiet beziehen, das der Leitung der Kirche ganz unmittelbar und direkt unterstellt ist, auf das Gebiet der Gottesdienst-Gestaltung.

4. Die Kirche hat sich nur zögernd entschlossen, auch andere Instrumente als die Orgel für die Kirchenmusik zuzulassen, und thut dies auch noch in einer viel beschränkteren und zurückhaltenderen Weise als bei der Orgel.

Es ist vor allem der Satz als allgemein geltender nicht wahr: „Die Kirche hat die Instrumentalmusik für die Kirche zugelassen.“ Dieselbe erscheint vielmehr auch heute noch für das allgemeine Geltungsgebiet des römischen Ritus als der Regel nach verboten; ihre Zulassung ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur eine örtlich beschränkte Ausnahme. Das liegt in den Worten des Cærem. episc. lib. I. c. XXVIII. n. 11: „Nec alia instrumenta musicalia addantur" (allgemeine Regel!), „nisi de consensu Episcopi" (Ausnahme!). — Die Kirche selbst ist also weit entfernt, in der Instrumentalmusik den Höhepunkt, das Ideal der Kirchenmusik zu sehen, etwas „ganz Besonderes", ohne das wenigstens ihre höchsten Festlichkeiten nicht gedacht werden könnten, ohne dessen wenigstens zeitweilige Heranziehung die Kirchenmusik der Langweile verfallen müsse; denn natürlich, langweilen will die Kirche mit ihrer Musik sicher nicht, und wenn sie sich im allgemeinen mit einer Kirchen-Musik ohne Orchester zufrieden gibt, dann ist sie gewiß überzeugt, daß ihre bloße Vokal- oder höchstens von Orgel begleitete Musik objektiv nicht langweilen müsse, sondern dies höchstens subjektiv thut, weil bei manchen Hörern nicht die richtigen Voraussetzungen für die Auffassung der Kirchenmusik da sind.[1])

Die Kirche verrät in ihrer Norm betreffs der Zulassung der Instrumentalmusik beim Gottesdienste wenigstens eine gewisse furchtsame Vorsicht, und es ist das auch leicht begreiflich; sie hat ihre Gründe dazu. — Die Kirchenmusik ist in den katholischen Gottesdienst aufgenommen, um den verschiedenen Regungen wahrer Andacht in Tönen kunstvoll gesteigerten Ausdruck zu geben (dadurch die Ehre Gottes zu fördern), und durch diesen Ausdruck ähnliche Regungen bei den Hörern hervorzurufen (zu erbauen). Der Andacht ist an sich nicht ein totes Instrument, sondern nur der Mensch fähig; den unmittelbarsten Ausdruck findet sie daher auch nur in der menschlichen Stimme, in welcher allein Sinnliches so vollkommen dem Geistigen vermählt sein kann, daß es diesem vollkommen dient, und von ihm in harmonischer Unterordnung beherrscht wird. In den toten Instrumenten liegt an sich weit mehr überwiegend sinnlicher Reiz und sinnliche Elementarkraft, die nur in seltenen Fällen von Virtuosen, die ihr Instrument zu einem angegliederten Teil ihres geistigen Selbst erheben, durchgeistigt wird, wie dies naturgemäß und wie von selbst im Singen der menschlichen Stimme geschieht. Weil anderseits doch jeder ein Virtuose sein will und sein zu können glaubt, so sucht jeder Spieler die besondern Reize und sinnlichen Wirkungen, die in seinem Instrumente liegen, nur allzugern und allzuleicht zur besondern Geltung zu bringen, über das ihnen im ganzen zukommende Maß hinaus, wodurch nicht selten das harmonische Zusammenwirken des Ganzen wenigstens in seiner künstlerischen Feinheit gestört wird. Zu dieser Abirrung verleitet die Orgel als das objektive Instrument nicht so leicht; und auch beim Gesange ist schon in der natürlichen Leistungsfähigkeit dem subjektiven Sich-hervorthun-wollen eine Schranke gezogen.[1])

Dieses Streben der Instrumentalisten beeinflußt natürlich oft auch die Komponisteure von Orchesterwerken, die sich nur zu leicht verlocken lassen, einzelnen Instrumenten oder ihnen allen der Reihe nach Gelegenheit zu schaffen, sich durch ihre eigenartig sinnlich packenden Züge hervorzuthun. Und diese Gefahr liegt um so näher, als die Instrumentalmusik im Gegensatz zu Orgelkompositionen und zur Vokalmusik sich ursprünglich und hauptsächlich an der Oper und andern weltlichen Musikarten herausgebildet hat. Diesen entsprechend hat sich da insbesondere auch die scharfe, mit elementarer Gewalt wirkende Rhythmik herausgebildet, wie sie forzierten mechanischen Bewegungen eigentümlich ist. Das untergräbt und zerstört jene edlere geistige Rhythmik der Sprache im Gesange, die diesem so naturgemäß ist, und ihn in die Sphäre einer wohldurchdachten, abgewogenen, edlen Freiheit erhebt. Der Orchester-Komponisteur kennt meist nur jene sinnlich starken Reize und Reizmittel, versteht nur in ihnen zu denken, und überträgt sie daher leicht auch in die Kirche. Ihm ist infolge der beständigen Gewöhnung das Orchester die Hauptsache, der Gesang höchstens noch Vermeh-

[1]) Es verrät übrigens an sich wenig ästhetischen und künstlerischen Sinn, ein Kunstwerk nach der Menge der aufgewendeten Mittel zu schätzen, oder die Auffassung noch als künstlerisch zulässig zu betrachten, was nicht mit vielen Mitteln arbeitet, müsse langweilig sein.

[1]) Damit soll trotzdem selbstverständlich nicht geleugnet sein, daß auch der Gesang Bahnen einschlagen kann, die ihn nicht mehr als geeignet zur Darstellung kirchlicher Andacht erscheinen lassen; dann unterliegt er natürlich denselben Verboten, denen jede unkirchliche Musik in der Kirche unterliegt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rung des klanglichen Reizes um einige besondere Nüancen, eine Art Füllmittel, wie er etwa ein Instrument mehr zur Erhöhung des Effektes hinzugibt. Den Gesang als Hauptsache hinstellen, wie es die Intention der Kirche ist, ihm das Orchester hinterordnen, das trifft er meist nicht, wenn er auch wollte. Daher kommt es auch, daß wir bis jetzt zwar eine unübersehbare Zahl teils wunderherrlicher, teils wenigstens würdiger Schöpfungen der reinen oder von der Orgel begleiteten Vokalmusik haben, aber im ganzen nur sehr wenig Instrumental-Kompositionen, die nicht wenigstens an einzelnen Stellen den kirchenmusikalischen Canon der Kirche „nihil profanum, nihil immundum vel lubricum" verletzen würden. Wie schwer ist da die Auswahl, wie leicht vergreift man sich.

Diesem lauten Charakter der Instrumente entspricht es auch, und hängt mit ihm wohl einigermaßen zusammen, daß Instrumentalisten sich erfahrungsgemäß außer der Zeit ihres Musikmachens viel lärmender und störender zu benehmen pflegen, als Sänger; sie fühlen es eben, daß sie mehr die elementare Gewalt repräsentieren; sie vertiefen sich nicht so leicht in das eigene Innere, wie es der Sänger doch bisweilen thun muß; sie sind geneigt, nur Instrumentalmusik als eigentliche Musik gelten zu lassen; auf eine Störung der bloßen Gesangsätze kommt es ihnen eben nicht so sehr an, leider auch nicht einmal auf eine Störung jener heiligen Momente, für die alle Kirchenmusik doch nur die Einrahmung bildet.

Außerdem handelt es sich überhaupt bei jeder Kunstleistung, besonders aber bei einer solchen, die dem Gottesdienste dienen soll, weniger darum, daß Großes und Großartiges, viel und vielerlei auch über das Maß des Notwendigen hinaus in Angriff genommen und versucht werde, als vielmehr darum, daß für eine so heilige Sache, wie sie der feierliche Gottesdienst ist, das Notwendige recht gut und würdig durchgeführt werde. Ersteres hat leicht die Gefahr im Gefolge, die Kräfte zu zersplittern, weder im Notwendigen, noch in den freiwillig zugegebenen Leistungen das sonst möglich Vollkommnere zu erreichen; dies um so mehr, wenn man die Erfahrung berücksichtigt, daß unter gewöhnlichen Verhältnissen es schon eine gewisse Anstrengung braucht, um auch nur das wirklich Geforderte erträglich gut und anständig zu leisten, während eine gleichmäßig mit der Vokalmusik als Ziel hingestellte Instrumentierung die schwächeren Kräfte verleitet, sich mit unzureichenden Leistungen auf beiderlei Gebiet zu begnügen, weil eben für Anständiges nach beiden Richtungen, und für dessen Vorbereitung Kraft und Zeit nicht ausreicht; denn man kann sich ja nicht verhehlen, daß man leichter die nötige Zahl Sänger (die von großen und weiten Kirchenräumen abgesehen nicht einmal sehr groß zu sein braucht), als Sänger und Instrumentalisten mit einander aufzubringen vermag, besonders da Instrumentalmusik auch noch mehr Sänger erfordert, wenn der Gesang nicht, entgegen der Vorschrift der Kirche, erdrückt werden soll. Ist schon die Zusammensetzung des Chores für Vokalmusik leichter, als für Instrumentalmusik, so ist es auch leichter, die Sänger zu den notwendigen Übungen zusammenzubringen, als die Instrumentalisten, und doch können diese Übungen nicht entbehrt werden, wenn etwas wirklich Anständiges sich herausgestalten soll. Solche Übungen müssen bei manchen Stellen wie mit den Stimmen, so auch mit den Instrumenten im einzelnen geschehen (man denke nur an die Vorbereitungen für Konzerte und Theater, hinter denen die Sorgfalt für das Gelingen gottesdienstlicher Musik nicht zurückstehen darf; denn der Grundsatz „Für die Kirche ist's gut genug", wäre falsch und gotteslästerlich). An wie vielen Orten gibt es Chordirektoren, die sich dieser Arbeit in so ausgedehntem Maße widmen wollten, oder auch nur könnten?

Erwägt man dann noch, wie viel leichter ein Orchestersatz in die Brüche geht, als ein Vokalsatz, wie das Taktpausenverzählen eines einzigen leichtfertigen Instrumentalisten den ganzen Chor in gräuliche Verwirrung bringen kann, so hat man einen Grund mehr, von Instrumental-Kirchenkompositionen, die nicht allseitig sehr gut vorbereitet sind, lieber die Hände wegzulassen. Einen nicht immer genügend zu bewältigenden Übelstand bildet auch die so leicht eintretende Verstimmung der Instrumente, und fast noch mehr das leidige Stimmen und Probieren derselben, für welches manche Instrumentalisten gerade die Momente des Altargesanges als die willkommene Zeit betrachten, und das selbst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bei einer gewissen Diskretion der Musiker in den seltensten Fällen jedes störenden Charakters entbehrt.

Dieser Zurückhaltung der Kirche gegenüber der Instrumentalmusik entspricht ganz genau das Verhalten des Cäcilienvereines, der in seinem Katalog den Werken der Polyphonie (des sogenannten A-capella-Gesanges) und der Musica organaria einen viel breiteren Raum gewährt hat, als denen der Instrumentalmusik, obwohl dies nicht so sehr darauf zurückzuführen ist, daß der Verein grundsätzlich Gesangs- und Orgelschöpfungen in größerer Zahl empfehlen wollte, als Orchester-Werke, sondern vielmehr darauf, daß weniger Instrumental-Werke in durchweg kirchlichem Geiste geschaffen werden, als musikalische Kompositionen in reinem oder orgelbegleitetem Gesang.

5. Dennoch ist es wahr, daß die Kirche trotz ihrer Vorsicht heutzutage die Instrumentalmusik nicht mehr vollständig und grundsätzlich von der Kirche ausschließt.

Sie hat dieselbe nach Art einer Ausnahme für bestimmte örtliche Verhältnisse zugelassen, nämlich in Abhängigkeit von der Zustimmung des jeweiligen örtlich-kirchlichen Oberen, des Bischofs, selbstverständlich nicht, um diesem eine rein willkürliche Gewalt einzuräumen, sondern deshalb, weil er die geeignete Behörde ist, um für seine Diözese zu prüfen oder prüfen zu lassen, ob einerseits die Kräfte und der Wille auch für Aufführung kirchlich-würdiger Instrumentalmusik vorhanden seien, anderseits nach den vorhandenen Umständen von dieser Musik wirklich eine größere Erbauung oder wenigstens gerechte Befriedigung der Gläubigen zu erwarten sei.

Man darf wohl auch die der Instrumentalmusik gewährte kirchliche Zulassung etwas weiter ausdehnen, als der strikte Wortlaut ergibt, nämlich auch auf jene Diözesen und Kirchen, wo die Instrumentalmusik bereits durch längere Gewohnheit eingeführt ist. Hier wird nämlich nach den Grundsätzen des kirchlichen Rechtes die stillschweigende Zustimmung des Bischofes vorausgesetzt.

Will man sich klar machen, wie die Kirche allmählich zu dieser bedingten Zulassung der Instrumentalmusik kommen konnte, obwohl sie das Hauptgewicht auf den Gesang legt, und auch für dessen Begleitung oder teilweisen Ersatz der Orgel einen Vorzug einräumt, und obwohl den übrigen Instrumenten gegenüber Ursache zu einer gewissen Vorsicht und Bedenklichkeit vorhanden ist, so wird man den Grund darin finden: 1. daß die Instrumentalmusik innerhalb gewisser Grenzen wirklich imstande ist, die Wirkungen des Gesanges noch zu heben, 2. daß jene ungeziemenden, der Kirche unwürdigen Begleiterscheinungen des Orchesters mit diesem nicht wesentlich und unvermeidlich zusammenhängen.

Betreffs des Ersteren ist zu bemerken: Die verstärkende, potenzierende Kraft des Orchesters ist nicht als eine musikalisch absolute aufzufassen, also nicht so, daß Orchestermusik immer die höhere und vollkommenere Musik darstelle; vielmehr kann der A-capella-Gesang an musikalischem Wert auch eine glänzende Orchester-Musik übertreffen; aber allerdings vereinigen sich beim Hinzutreten der Instrumente zum Gesange mit diesem neue, wenn auch nicht wesentliche Wirkungen, die Wirkungen der verschiedenen, zu einander gestimmten und gegen einander abgewogenen Klänge neben den Wirkungen der Melodie und Harmonie. Durch ein Bild machen wir die Sache vielleicht am deutlichsten. Der Choral ist ähnlich dem Standbild einer einzelnen Figur mit edel stilisierten Linien; der polyphone Gesang einer Bildwerkgruppe; das Hinzutreten der Instrumente schafft einen entsprechenden, stimmungsreichen, sinnlichen Hintergrund, wie die Malerei für ihre dargestellten Gruppen. Es wäre verkehrt, deshalb zu sagen: Die perspektivische Malerei schafft höhere Kunstwerke als die Skulptur, die ein einzelnes Standbild hinstellt; aber es kann wahr sein, daß unter gewissen Voraussetzungen das Historienbild sicherer, kräftiger, anregender wirkt, als das einzelne Standbild. So kann es auch eine Bevölkerung geben, auf welche Instrumentalmusik sicherer wirkt, Gelegenheiten und Veranlassungen, denen sie allseitiger entspricht, Momente, die sie kräftiger hervorhebt, obwohl sie an sich nicht leicht an den idealen Gehalt und die Feinheit eines künstlerischen Gesanges hinanreichen wird.

Was das zweite anbelangt, so ist es gewiß, die Gefahren, welche in den Instrumenten liegen, daß durch sie die Kirchenmusik von ihrer Höhe herabgezogen, sinn-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lich gemacht, vergröbert, der Ausdruck der Andacht, der im Gesange liegt, erdrückt, gestört oder gar zerstört werde, sind nicht unvermeidlich. Es ist dies theoretisch gewiß, weil man sich immer eine Behandlung der Instrumente denken kann, bei welcher diese sich dem Gesange als der Hauptsache anschmiegen, statt ihn beherrschen zu wollen. Es ist aber auch praktisch gewiß, weil solche Werke wirklich schon geschaffen wurden. Die Kirche hatte allerdings ein Recht, diese Gefahren von ihrer Kirchen-Musik ganz ferne halten zu wollen; aber, sobald sie, wenn auch nur örtlich beschränkt, Instrumente zuließ, hatte der Einzelne kein Recht mehr, diese, weil ihr Gebrauch Gefahren in sich schließt, absolut verbieten und hindern zu wollen, sie als das kirchenmusikalische Böse an sich hinzustellen.[1]) Es wäre dies ein Verfahren, wie wenn jemand in der Moral die Forderung aufstellte, man müsse allen möglichen, auch entfernteren sittlichen Gefahren schon von weitem ausweichen, und alle Christen hätten deshalb die Pflicht, sich in ein Kloster oder in eine Einsiedelei zurückzuziehen. Ganz richtig wurde gesagt: Wie eine solche Forderung sittlicher Rigorismus wäre, so wäre es kirchenmusikalischer, auch nach Zulassung der Kirche den Instrumenten in der Kirche ewige Verbannung aufzuerlegen, weil sie gewisse Gefahren mit sich bringen.

Genau diesen Standpunkt hat auch der Cäcilienverein von vorneherein festgehalten. Noch vor dessen Gründung sagte Witt, dessen Gründer, in der vorbereitenden Rede bei der Katholikenversammlung zu Innsbruck 1867: Die Instrumente an sich sind sehr unschuldige Dingerchen; sie werden das, was der Mensch aus ihnen macht. Bei der Bistumjubiläumsfeier in Prag sprach es Dr. Witt offen aus, er hoffe, daß zur rechten Zeit Gott seiner Kirche auch einen Palestrina der Instrumentalmusik erwecken werde. In seinen Blättern hat er sich oft gegen jene gewendet, welche die Instrumentalmusik grundsätzlich von der Kirche ausschließen wollten. In die Statuten des Cäcilienvereines wurde von Anfang an ein Passus aufgenommen, der auch würdige Instrumentalmusik als einen Gegenstand seiner Sorgfalt bezeichnete. Bei der Neufassung der Statuten in Graz 1891 wurde wiederum „Pflege der Instrumentalmusik in der Kirche, wo sie besteht", als einer der Zwecke des Vereines hingestellt. Witt selbst hat während seines Lebens zu seiner Exultet-Messe eine Instrumentation geschrieben als Beispiel, wie er sich die kirchliche Behandlung der Instrumente denke. Er hat zugelassen, daß zu seiner Lucien-Messe und zu einer seiner Litaneien von einem andern Komponisten eine instrumentale Begleitung zugefügt wurde. In den Katalog des Cäcilienvereins ist so manche instrumentierte Komposition aufgenommen.

6. Diese bedingte und beschränkte Zulassung der Instrumente ist selbstverständlich an die allgemeinen Normen gebunden, welche für gottesdienstliche Musik überhaupt, und noch speziell für das von der Kirche eigens bevorzugte und empfohlene Instrument, die Orgel, gelten.

Was also für alle Kirchenmusik gilt, und eigentlich nur eine Verkündigung des Naturgesetzes ist in bezug auf eine Kunst, die einen Teil des Gottesdienstes bildet, das gilt auch für die Instrumentalmusik; sie darf nichts spezifisch Weltliches (nil profanum), nichts Unreines und Leichtfertiges (nil impurum et lascivum) enthalten; mit den Kunstwerken profanen Charakters ist auch besonders das Theatralische ausgeschlossen, was die kirchlichen Rechtsquellen vielfach noch besonders hervorheben. Noch allgemeiner kann die Regel gefaßt werden: Auch die Instrumentalmusik darf nichts der Kirche und des Gottesdienstes Unwürdiges bieten, und in diesem Punkte kann es keine Dispens geben, wie etwa bezüglich der Beobachtung positiver Gebote. Positiver gefaßt wird diese negative Regel lauten: Da bei jedem Gottesdienste wenigstens der Altargesang Choral sein muß, so muß die Instrumentalmusik in der Kirche so geartet sein, daß sie sich mit dem Choral verträgt, zu demselben nicht in schreienden Widerspruch tritt, nicht durch ihren Gegensatz zu diesem den Gotesdienst, den sie verherrlichen will, lächerlich macht.

Aber auch an die positiven Vorschriften für Kirchenmusik hat sich die Instrumental-

[1]) Der Cäcilienverein als solcher drückt sich nicht so aus, aber wir sind allerdings schon stürmischen Reformatoren begegnet, welche glaubten, die Kirchenmusik reformiert zu haben, weil sie die Instrumente vom Chore entfernt hatten. Das bedauern wir.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

musik in der Kirche zu halten. Die Kirche legt betreffs des musikalischen Teiles ihres feierlichen Gottesdienstes alles Gewicht darauf, daß bestimmte Texte entweder in musikalischer Form als Gesang, oder (mit Einschränkung) wenigstens in musikalischer Begleitung als Rezitation vernehmlich werden. Die Instrumentalmusik darf also so wenig als die Orgel, ja noch weniger als diese an die Stelle der kirchlich vorgeschriebenen Gesänge treten; sie darf nur deren Begleitung oder höchstens teilweiser Ersatz bei Rezitation der entsprechenden Texte, und sie darf außerdem höchstens noch wie die Orgel Ausfüllung der nicht für Gesang und heilige Stille bestimmten Momente des Gottesdienstes sein. Sie darf daher die heiligen Texte nicht unterdrücken, auch nicht zum Teile verdrängen; sie darf dieselben auch nicht unverständlich machen. Die Instrumente dürfen daher im Vergleich zum Texte, dessen Begleitung sie sind, auch nicht so unverhältnismäßig besetzt sein, noch überhaupt so gewaltige Tonmassen entwickeln, daß man von diesem nichts mehr vernimmt. Kompositionen, welche schon ihrer Grundanlage nach den Text nicht mehr zur Geltung kommen lassen, sind daher eo ipso als unkirchlich auszuschließen. — Die Instrumente dürfen ebensowenig wie die Kirchenmusik überhaupt, den Gottesdienst ungebührlich aufhalten, so daß es scheine, als ob der Gottesdienst der Musik als Folie diene, statt umgekehrt. Heutzutage ist diese Verlängerung des Gottesdienstes noch unerträglicher aus pastoralen Gründen, weil sie verleitet, dem Gottesdienst, auch dem pflichtschuldigen, nicht ganz beizuwohnen.

Die Instrumente sind ferner an die für die Orgel geltenden Beschränkungen mindestens in demselben Maße gebunden, wie diese; denn von ihnen ist nur nebenbei wie in einem Anhange zu den für die Orgel geltenden Normen die Rede. Tage, Zeiten und Gelegenheiten, welche das Orgelspiel ausschließen, schließen um so mehr die sonstige Instrumentalmusik aus.

Der Cäcilienverein hält sich genau an diese Beschränkungen der Instrumentalmusik und legt sie seinen Beurteilungen von Instrumentalwerken zu Grunde. Der Umstand, daß er die Instrumentalwerke nicht unbesehen für die Kirche hinnimmt, daß er an sie die Forderungen stellt, sie sollen die Instrumente dem wesentlichen Gesange als nicht wesentliches Element bei- und unterordnen, sie mit dem unerläßlichen Choralgesange des Altars auf eine gemeinsame verträgliche Stimmung bringen, und sich überhaupt den Regeln fügen, die für die hl. Musik im allgemeinen, und für das Orgelspiel als das kirchliche Prototyp der Instrumentalmusik gelten, hat ja eben zu dem Vorurteil geführt, der Cäcilienverein verlange, daß sich die Instrumente zum Gesange „lediglich als Begleitung mit dem Gesange gehend" (so Schnerich im „Vaterl." vom 14. August d. J.) verhalten,[1]) und weil man in dieser unglücklichen falschen Auffassung über die den Instrumenten zugemutete mechanische Sklavenrolle, die wirklich „musikalisch ein Unding"

[1]) Bei diesem fast komischen Vorwurf stellt man sich die Sache so vor, als wolle der Cäcilienverein, daß die Instrumente dieselben Noten blasen oder geigen, welche die Stimmen singen. Das dürfte wohl aus Mißverständnis einer Ausdrucksweise hervorgegangen sein, die zunächst kirchlich-normativen Aktenstücken (Benedikt XIV. den 19. Febr. 1749 Ad Ep. Dit. Eccl. §. 12, und Gen.-Vik. Patrizi Erlaß vom 16. Aug. 1842) entnommen war, und eigentlich darauf hinzielte, daß die Instrumente in der Kirchenmusik keine selbständige Rolle spielen, sondern nur zur Begleitung und Hervorhebung, Unterstützung und Belebung des Gesanges (des hl. Textes), nicht aber dazu dienen dürfen, ihn zu beherrschen, oder gar zu übertönen, unterzuordnen und als Nebensache zu behandeln. Wie der Cäcilienverein das aufgefaßt hat, dürfte am besten aus Witts Broschüre „Das königl. bayerische Kultusministerium" ꝛc. (1886), und zwar aus §. 12. „Kirchliche Anschauungen über Instrumentalmusik" erhellen. Dort wird der kirchlich-normative Satz vorangestellt, und dieser dann erklärt (S. 89): „Man kann nach meiner unmaßgeblichen Meinung daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß jede Messe so zu komponieren ist, daß das Orchester eventuell auch wegbleiben oder wenigstens durch die Orgel ersetzt werden kann, ohne daß der Natur der Orgel Gewalt angethan wird. . . Damit will ich nicht sagen, daß die Violinen und die andern Instrumente bloß mit den Singstimmen gehen und wie die Singstimmen behandelt werden sollen. Das würde ihrer Natur widersprechen. Violinen müssen und dürfen mehr Beweglichkeit enthalten; aber sie dürfen nie die Hauptsache sein, und nie den Gesang unterdrücken. Man kann vielleicht so weit gehen, zu behaupten, es dürfen Orgel und Instrumente dem Singchore als zweiter, aber weniger selbständiger Chor gegenübertreten. Am besten scheint mir von den in den Katalog aufgenommenen Instr.-Werken C. Greith die Aufgabe, welche die Kirche stellt, gelöst zu haben, nämlich einerseits das Orchester künstlerisch zu behandeln, anderseits den Singstimmen die Hauptrolle zuzuweisen." Solche Aussprüche müßte man doch eigentlich kennen, ehe man davon schreibt, was „die Cäcilianer wollen".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wäre, den Tod der Instrumentalmusik sieht, möglicherweise auch, weil man sich in die Rolle nicht zu fügen gelernt hat, daß die Instrumente trotz alles ihres Glanzes nur dem hl. Gebetsworte zu dienen haben, wird gegen den Cäcilienverein, trotzdem er offenkundig auch schon Instrumentalwerke geliefert, empfohlen und aufgeführt hat, der Vorwurf geschleudert, er bekämpfe die Instrumentalmusik. Allein es liegt nach dem Gesagten auf der Hand, daß er sie nur soweit bekämpft, als sie die Kirche selbst für die Aufgaben ihres Gottesdienstes nicht als zuträglich erkennt, sie nicht haben will, sie geradezu ausschließt.

7. Aus dem vorher Gesagten folgt, daß die Instrumentalmusik in der Kirche an sich niemals obligatorischen Charakter haben kann; sie ist nicht vorgeschrieben, nicht einmal empfohlen; sie kann von den Diözesan-Obern zugelassen werden, soweit sie die Bedingungen und die Cautelen dafür gegeben finden.

Auch wo durch stillschweigend gebilligtes Herkommen oder durch ausdrückliche Erlaubnis des Bischofes Instrumental-Kirchenmusik zulässig geworden ist, besteht dennoch keine allgemeine Verpflichtung, solche Musik aufzuführen, weder für alle Kirchen, noch für alle Tage und Gelegenheiten, denen die Zulässigkeit der Instrumente zu gute kommt. Kein geistlicher Kirchenvorstand ist wegen der Erlaubtheit der Instrumentalmusik verpflichtet, dieselbe in seiner Kirche zuzulassen; kein Chordirektor ist deshalb an und für sich verpflichtet, immer oder auch nur an einzelnen Tagen instrumentale Kirchenmusik aufzuführen, außer es würden kirchlich acceptierte Stiftungen hiefür bestehen, wie es mancherorten der Fall ist, oder es wäre diese Verpflichtung in sein Bestallungsdekret aufgenommen worden. Wir wollen damit nicht das Recht des kirchlichen Obern einer Kirche in Abrede stellen, z. B. eines Domkapitels für die Domkirche, eines Pfarrers für seine Pfarrkirche vom Chorregenten an den kirchengesetzlich zulässigen Tagen und innerhalb der gezogenen Grenzen auch die Aufführung instrumentaler Kirchenmusik zu verlangen, falls nur die Mittel für eine würdige Aufführung geboten sind. Aber im allgemeinen besteht auch in solchen Diözesen keine Verpflichtung. Die Beibehaltung oder Aufhebung dieser Musik, die Ausdehnung ihres Gebrauches ist eine Frage, über die sich rechtlich nur der Kirchen-Rektor mit dem Chor-Rektor zu einigen hat, ist keine Frage des Rechtes, sondern höchstens praktischer und pastoraler Erwägungen. Wird die Musica sacra irgendwo von einem Vereine freiwillig und ohne Verpflichtung geleistet und beigestellt: so ist natürlich auch ein solcher Verein an die kirchlichen Normen für Kirchenmusik gebunden, aber er kann in keiner Weise verhalten werden, gerade Instrumental-Musik zu pflegen, auch wenn sie sonst am Orte üblich und berechtigt wäre.

Dagegen ist festzustellen, daß auch ein instrumentaler Kirchenmusikverein nicht berechtigt wäre, an einem andern Orte, wo Instrumente nicht zugelassen sind, z. B. gelegentlich eines Ausfluges, die Instrumente in der Kirche zu verwenden. Und selbst in einer Diözese, in welcher im allgemeinen die Erlaubnis für Instrumentalmusik in der Kirche gegeben ist, dürfte von dieser Erlaubnis doch kein Gebrauch gemacht werden, wo eine würdige Aufführung der Instrumentalwerke nicht möglich wäre.

Daraus ergibt sich schon, daß man dem Cäcilienvereine noch gar keinen berechtigten Vorwurf machen könnte, wenn er von seiner Thätigkeit auch wirklich grundsätzlich die Instrumentalmusik in der Kirche ausschließen würde. Ist er auch seinem Wesen und seinen Statuten nach ein Kirchenmusik-Verein, so verpflichtet ihn dies durchaus nicht, auch die Instrumentalmusik in sein Bereich zu ziehen; denn ohne sie kann Kirchenmusik bestehen; sie allein aber macht keine Kirchenmusik aus. Der Cäcilienverein als freier Verein könnte von niemandem strikte verhalten werden, alle Arten irgendwo zulässiger Kirchenmusik zu üben; er könnte sich für jede einzelne Art derselben entscheiden, welche überhaupt den kirchlichen Vorschriften entspricht oder nicht widerspricht. Auch dann könnte man noch nicht sagen, er „bekämpfe die Instrumentalmusik in der Kirche". Er würde damit nur erklärt haben: „Wir sind zu dem Zwecke verbunden, um jene Kirchenmusikarten zu üben, die das von der Kirche Geforderte leisten mit jenen zulässigen Mitteln, für die wir uns entschieden haben; wer noch anderes will, wer will, was die Kirche nicht fordert, sondern unter gewissen Be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schränkungen zuläßt, der mag dafür wieder eigene Vereine gründen!"

So zu sprechen hat aber der allgemeine Cäcilienverein keine Ursache, denn er hat in der That auch die würdige Instrumentalmusik schon vielfach, teils direkt, teils indirekt (durch Veredlung des Geschmackes) gefördert, und die „Pflege derselben, wo sie besteht", unter seine Aufgaben aufgenommen. Wohl aber gibt es viele einzelne Zweigvereine des Gesamtvereines, denen wegen der lokalen Verhältnisse die instrumentale Kirchenmusik bis jetzt fremd geblieben ist. Auch sie trifft gerechter Weise kein Vorwurf. Sie üben nur ihr Recht der freien Auswahl geeigneter Mittel für ihren Zweck; vielerorten üben sie damit sogar nur ihre Pflicht aus, weil bei ihnen die Instrumentalmusik entweder nicht zu Recht besteht, oder nicht in würdiger Weise betrieben werden kann.

8. Trotzdem die Instrumentalmusik durchaus keinen notwendigen und wesentlichen Teil der Kirchenmusik bildet, sie sogar nicht einmal allgemein gestattet ist, die Kirche sie also wegen ihrer Gefahren nur mit einer gewissen bangen Vorsicht unter lokalen Verhältnissen und unter Beschränkungen zuläßt, auch diese Zulassung aber dieselbe niemals obligatorisch machen kann, so gibt es an den Orten, wo sie erlaubt ist, Verhältnisse, die ihre (natürlich bedingte und beschränkte) Anwendung neben den anderen kirchlicheren und edleren Arten der Kirmenmusik ratsam und empfehlenswert machen.

Dies ist freilich kein Satz, den wir, wie unsere früheren Hauptsätze aus den kirchlich-liturgischen Rechtssätzen ableiten und durch sie beweisen können; wohl aber stimmt er zu dem sonstigen Verhalten und dem Gebrauche der Kirche in ähnlichen Dingen; er entspricht dem pastoralen Wirken, wie es die Kirche von jeher einzuhalten pflegt. Die Kirche ist erfahrungsgemäß jedem Mittel geneigt, durch welches, wenn auch nicht nach allgemeiner Anschauung, so doch nach örtlichen Auffassungen oder nach dem Sinne eines großen Teiles ihrer Gläubigen, Gott verherrlicht wird, jedem Mittel, das ohne Sünde und ohne nächste Gefahr zur Sünde, und ohne sonstigen bedeutenden geistigen Schaden irgendwo als geeignet gilt, edle fromme Gesinnung zu fördern. Sie nimmt dabei, soweit es ohne Beeinträchtigung der Wahrheit der Lehre, der Einheit des katholischen Volkes, der Würde des Gottesdienstes geschehen kann, oft auch Rücksicht auf die besonderen Neigungen und Stimmungen einzelner Völker, Stände, Schichten, Orte, Zeiten u. dgl. mit mütterlicher Weisheit und Liebe zugleich, indem sie bei bestimmten gegebenen Verhältnissen in zulässigen Dingen allen alles zu werden sucht. Wenn man die Geschichte der Kirchenmusik durch viele Jahrhunderte hindurch verfolgt, so macht sich ein Drang, die Instrumente auch mit für die Kirche heranzuziehen, immer wieder geltend; ihr steht allerdings ein anderes konservatives Streben entgegen, das dem Eindringen der Instrumente ins Gotteshaus sich prinzipiell entgegenstellte; aber die Kirche selbst adoptierte nicht geradezu diese letztere Richtung, sondern suchte den Kampf kraft ihrer Auktorität nach den jeweilig maßgebenden Verhältnissen im einzelnen auszutragen, indem sie das Edelste zwar hoch hielt, als das Vorzüglichere und als eigentliche Norm erklärte, Minderwertiges aber im Reiche der Andacht und des Gottesdienstes nicht durchweg zurückwies, wenn es einzelnen Schichten diente, Gott in ihrer Weise zu verherrlichen, und wenn nur dabei die notwendige Würde gewahrt blieb.

Wo solche Verhältnisse vorhanden sind, welche einerseits eine würdige Instrumentalmusik möglich machen, anderseits ein aus Erziehung, Gewöhnung und Veranlagung der Kirchenbesucher entsprungenes Verlangen der wirklich gläubigen Kirchenbesucher an dieser Form der Kirchenmusik hängt, und sich von ihr vorzugsweise befriedigt fühlt; vorausgesetzt nur, daß damit die eigentlich ideale Kirchenmusik nicht ganz verdrängt wird und in Verachtung kommt: da wird manchmal die Heranziehung auch der Instrumentalmusik zur Verherrlichung Gottes im Gottesdienste nicht nur ein zulässiger, sondern auch ein lobenswerter Akt sein, zwar keine obligatorische, aber immerhin eine empfehlenswerte Aufgabe für einen Chor, der unter diesen Umständen wirkt, ein verdienstliches Werk in ästhetischer, wie in religiöser und sittlicher Beziehung, geradeso wie es für den Seel-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sorger unter Umständen ein verdienstliches Werk sein kann, sich an minder erhabenen Unternehmungen zu beteiligen, durch die er das Vertrauen seiner Kirchkinder gewinnt. Steht dann eine solche bisweilen vorkommende Leistung auch an absoluter Idealität hinter der reinen oder orgelbegleiteten Vokalmusik zurück: so wird doch anderseits anzuerkennen sein, daß der mit dem Glanz der Instrumentalmusik ausgestattete Gesang eine gewisse, bei manchen stärker vibrierende Seite des Gemütes kräftiger erregen kann, und daß er für nicht hochideal veranlagte Seelen mehr geeignet sein wird, einen gewissen Reichtum und Festcharakter zu ergreifenderer Darstellung zu bringen, als der bloße Gesang, wobei die Abwechslung zwischen den beiden Hauptarten der Musik einer solchen Kirche noch den Vorteil böte, vielseitiger auf verschieden veranlagte Gemüter zu wirken, und dem aufs Gehör berechneten Teil des Gottesdienstes auch noch jene Einwirkung zu sichern, welche naturgemäß in der Abwechslung liegt.

Dies wird aber ganz vorzugsweise dort der Fall sein, wo die instrumentale Kirchenmusik bereits besteht und zu Recht besteht. Auch da werden Chöre, die sich mit mustergiltiger Wiedergabe edler Schöpfungen der Vokalmusik, und nur mit diesen beschäftigen, hohes Lob verdienen als mustergiltige Bahnbrecher des Idealismus, aber vom praktisch-pastoralen Standpunkt würde ich doch jene Chöre noch höher stellen, welche, natürlich die Möglichkeit vorausgesetzt, einigemale im Jahre den bloßen Gesang mit einer würdigen Instrumentalmusik abwechseln lassen.

Wie stellt sich denn nun der Cäcilienverein zu dieser unserer achten aus der Praxis der Kirche abgeleiteten These?

Natürlich kommen hiefür jene weiten Gebiete gar nicht in betracht, wo Instrumentalmusik gar nicht gebräuchlich ist oder wo sie nach dem Diözesan-Recht nicht erlaubt ist; auch nicht manche andere Orte, wo die Bildung eines würdigen Instrumental-Chores neben dem Gesang-Chor zu großen Schwierigkeiten unterliegt. Ebenso ist es vollkommen zu würdigen, daß gewisse Kirchen, die nicht für die großen Massen bestimmt sind, vielfach besser thun werden, sich auf die Vorführung der absolut idealen Kirchenmusik zu beschränken, z. B. Dom-, Convent-, Kloster-, Seminarkirchen; eine Menge anderer kleinerer Kirchen werden wegen beschränkter Mittel keine würdige Instrumentalmusik, wohl aber einen anständigen Gesang aufbringen können. Die Zahl der Kirchenchöre mit Instrumentalmusik, wenn diese würdig sein soll, wird also immer eine beschränkte bleiben müssen. Gewiß ist es diesem Umstande zuzuschreiben, daß die Zahl der Instrumental-Kompositionen doch eine verhältnismäßig kleine ist, und für gewisse Verhältnisse in Österreich und zum Teil in Süddeutschland, wäre gewiß eine größere Auswahl wünschenswert. Aber einen Vorwurf kann man daraus dem Cäcilienverein nicht machen. Kompositionen einer bestimmten Musikgattung lassen sich wohl empfehlen, aber nicht befehlen. Kompositionen geraten meist nur dann gut, wenn sie aus praktischen Verhältnissen heraus entstehen; also begreiflich, daß alle schaffenden Musiker, die nicht kirchlich geschulte und kirchlich wirkende Instrumental-Chöre vor sich haben, sich auch nicht zum Schaffen für solche angeregt fühlen. Dennoch scheint es mir wünschenswert, daß nunmehr auch cäcilianische Kompositeure, denen tüchtige Instrumental-Chöre zu Gebote stehen, sich an die häufigere Schaffung von Instrumentalwerken für die Kirche begeben, um auf diesem Wege auch dort einer wahrhaft heiligen Musik die Wege zu bahnen, wo dies nur durch Mitverwendung der instrumentalen Musik geschehen kann, damit zugleich auch diese neue, eigenartige Kunst, wie sie sich allmählich in der Instrumentalmusik entwickelt hat, und in neuerer Zeit vielfach auch edel entwickelt hat, zum demütigen Dienste Gottes herangezogen und geheiligt werde. Es ist begreiflich, daß einige Zeit der Cäcilienverein darauf verwenden mußte, die Mißbräuche ernstlich zu bekämpfen, die Auswüchse abzuschneiden, das Ideal der Kirchenmusik festzustellen; nun aber scheint wirklich die Zeit gekommen, wo er durch seine dafür geeigneten Vertreter daran gehen kann, den idealen Zug auch über die Theorie und einzelne Versuche hinaus in die Instrumentalmusik hinein zu tragen. Wir sehen daher einen providentiellen Zug darin, daß einer der Vizepräsides des allgemeinen Vereines durch eine besondere äußere Veranlassung bewogen wurde, ein solches Werk zu schaffen, eine Instrumental-Messe, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selbst den blinden Gegnern des Cäcilienvereines Achtung abgenötigt und das Zugeständnis erpreßt hat, daß hier eine Leistung vorliege, die auch nach der rein musikalischen Seite hin würdig sei, mit den viel gepriesenen Klassikern des modernen Orchesters verglichen zu werden. Möge der nun geöffnete Weg von begabten Autoren, zwar mit jener Vorsicht, die die Kirche auf diesem Gebiete übt, aber auch mit jenem Mute, den der heilige Eifer einflößt, weiter begangen werden, ohne deshalb die Pflege der immerhin idealeren Vokal-Musik zu vernachlässigen! Die Bahn auch auf diesem Gebiete haben wiederum Cäcilianer gebrochen; mögen nun auch die andern, die immer klagen, daß die instrumentale Musik ganz aus der Kirche verdrängt werden solle, mit den Cäcilianern wetteifern und sie wo möglich übertreffen in dem Streben, wirklich instrumentale Werke zu schaffen, die der Kirche und des Gottesdienstes nicht nur durch ihre formelle Kunst, sondern auch durch ihren Inhalt würdig sind! Hiefür scheinen aber noch einige praktische Winke nützlich zu sein, die im Folgenden gegeben werden sollen.

B. Praktische Winke.

Betreffs der instrumentalen Kirchenmusik wird man vor allem ihre Beibehaltung, wo sie besteht, und ihre Einführung, wo sie nicht vorhanden ist, unterscheiden müssen, immer vorausgesetzt, daß die rechtlich nötige kirchliche Zulassung dafür gegeben, und auch die Bedingungen für eine der Kirche würdige Instrumental-Musik da sind.

Also 1. die **Beibehaltung** der Instrumentalmusik in Kirchen, wo sie bereits in Übung ist.

Es gibt Fälle, wo ein Zusammentreffen von Umständen wie von selbst durch eine äußere vis major das Aufhören der Instrumentalmusik herbeiführt, z. B. wenn die bisher flüßigen Mittel für die Aufführung solcher Musik auf einmal versiegen, wenn nicht mehr die nötigen Kräfte vorhanden sind, oder auch wenn die Instrumentalisten überhaupt streiken oder durch angedrohten Streik ihr Kommando auf dem Kirchenchor oder bezüglich der Kirchenmusik, vielleicht sogar gegen die kirchlichen Vorschriften durchsetzen wollen. In diesen Fällen muß man eben über den Chor ergehen lassen, was sich nicht ändern läßt, man kann sich und seine Kirchengemeinde damit trösten, daß der Gebrauch der Instrumente durchaus keinen notwendigen, und auch nicht den edelsten Teil der Kirchenmusik bildet und wird im übrigen nur zu sorgen haben, daß so schnell als möglich an deren Stelle eine, wenn auch einfache, doch würdige Vokalmusik trete; wenn es zu vermeiden ist, im Anfang nicht durchweg und auch nicht überwiegend Choral, weil da, wo bis jetzt die Instrumentalmusik geherrscht, für diesen kaum genügendes Verständnis vorhanden ist. Eine kluge Auswahl wenn auch ernster, doch melodiöser Kompositionen dürfte am leichtesten über die Übergangsperiode hinüberführen. Ein Erleichterungsmittel für solche Fälle bildet gewöhnlich auch die Bildung und Heranziehung eines Kinderchores. Ein solcher läßt sich in der Regel schneller und leichter einüben, macht durch seine frischen Stimmen schon an sich einen guten Eindruck, und pflegt einen Teil der Kirchengemeinde auch dadurch zu gewinnen, daß es die Stimmen *ihrer* Kinder sind, die da Gott verherrlichen helfen.

Gesetzt aber, es sei keine solche Zwangslage da, die Instrumentalmusik sei bisher im unbestrittenen Besitze des Chores, ist es da wohl ratsam, aus Begeisterung für Choral oder reiner Vokalmusik mit der bisherigen Übung, die ja natürlich immer auch Vokal mit Begleitung von Instrumenten gewesen sein muß, auf einmal knall und fall zu brechen? Wir möchten das nicht bejahen! Es ist das nicht der Weg, wie die Kirche ihre wohlthätigen Reformen durchzuführen pflegt. Gewiß muß da etwas geschehen, um dieser beständigen und unvermeidlichen Geigerei und Blaserei einen Dämpfer aufzusetzen, um allmählich auf die eigenartige Schönheit des mehrstimmigen orgelbegleiteten, wenn möglich auch des A-capella-Gesanges und endlich in allmählichem Fortschreiten auch des Chorales aufmerksam zu machen. Den Weg dazu dürften die Propria (die wechselnden Teile) jeder einzelnen gesungenen Messe bieten. Ein vokales Offertorium nach dem instrumentierten Credo lassen sich wohl die Instrumentalisten überall gefallen, ebenso ein Graduale, wobei man durch Auswahl eines sogenannten Falso-bordone-Satzes das Interesse für diese eigenartige Behandlung des Gesanges wecken kann. Im Introitus wird

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zuerst der Choral vorgeführt werden können, während man bei der Communio im Anfang sich noch mit der bloßen Rezitation bei einem Orgel-Postludium begnügen kann, um damit zugleich auf diese kirchlich zulässige Art, den gottesdienstlichen Text zu Gehör zu bringen, aufmerksam zu machen. Damit wird man vorerst den Instrumentalisten auch begreiflich machen können, daß die Kirchenmusik nicht der Willkür der Musiker preisgegeben, sondern an bestimmte kirchliche Vorschriften gebunden ist.

Den zeitweiligen Ersatz instrumentierter Messen durch Vokalmessen (vielleicht vorläufig noch nicht ohne Orgel) führt man gewiß am besten zuerst in jenen Zeiten durch, für welche das kirchliche Verbot der Instrumente besteht, also in der Fastenzeit und im Advent. Diese Zeiten kann man dann wohl auch benützen, um für die Hochfeste eine besonders edle und doch glänzende instrumentierte Messe durch die nötigen Proben gut vorzubereiten, wobei den Mitwirkenden zum Bewußtsein zu bringen ist, welch feiner Behandlung auch gute Orchestermusik fähig, zugleich aber auch bedürftig ist, um als Kunst aufgefaßt zu werden. Damit macht man vielleicht Lust, sich gleich mühevollen Proben für ein folgendes Hochfest, sei es Pfingsten oder Fronleichnam oder das Kirchen-Titularfest zu unterziehen.

Für die gewöhnlichen Sonntage und kleineren Feste wird vorläufig ein Teil des alten Repertoirs beizubehalten sein, aber freilich mit Ausscheidung der allerschlimmsten, unwürdigsten der herkömmlichen Kompositionen, auch mit allmählicher Einschiebung leichterer Instrumentalwerke eines besseren, wenigstens erträglichen Geistes, sobald für die eine oder andere derselben wieder die notwendigen Proben zusammenzubringen sind.

Es gibt manche der älteren Instrumentalmessen, in denen manche Stücke gut, wenigstens erträglich, einzelne daraus aber für die Kirche ganz unzulässig sind.[1]) Durch die vorhergegangene kirchenmusikalische Erziehung werden vielleicht die Mitwirkenden allmählich so weit gebracht sein, um ihnen begreiflich machen zu können, daß es Schade wäre, die Komposition ganz fallen zu lassen, daß man aber dieses oder jenes Stück bei besserer Einsicht unmöglich mehr unserm Herrgott bieten dürfe, — ein Anlaß, dieses eine unzulässige Stück durch ein anderes, nicht zu weit abliegendes aus einer Vokalmesse, sei es mit oder ohne Orgelbegleitung (je nach dem Fortschritt des Sängerchores) zu ersetzen, wofür man den Instrumentalisten einmal als Ersatz die Mitwirkung in einem würdig instrumentierten Offertorium oder Graduale einräumen kann.

So mag sich allmählich ein Gleichgewichtszustand zwischen nur vokaler und zugleich instrumentierter Kirchenmusik herausbilden, wobei auch der Geschmack veredelt, minder Edles immer mehr beseitigt und durch Besseres ersetzt wird, und wobei der Choral immer mehr zu seinem Rechte und auch zu seinem Einflusse auf die übrige Musik kommt.

Wir würden bei halbwegs gutem und belehrbarem Willen nicht raten, daß man mit diesem Plane stürmisch voraneile. Je mehr man dem Besseren Zeit läßt, seine Kraft zu äußern, desto fester wird es Wurzel schlagen. Wir würden es für keine verlorene Zeit ansehen, wenn man für eine solche allmähliche Entwicklung auch ein Jahrzehent oder selbst noch etwas darüber aufwenden müßte. Stürmisch eingeführte Reformen halten oft nicht lang; es braucht oft nur einen Chorregenten- oder Pfarrer-Wechsel, und die nur äußerlich aufgezwungenen Kirchenmusikverhältnisse werden oft schlimmer, als sie zuvor waren, mit weit geringerer Hoffnung auf Besserung als ehedem.

Man könnte uns höchstens einwenden, wie wir denn ein so langsames Vorgehen in der Abstellung unbestreitbarer Mißbräuche mit dem Gehorsam gegen die kirchlichen Vorschriften vereinbaren wollen? Wir machen dem entgegen darauf aufmerksam,

[1]) Nebenbei gesagt, würden wir für solche Messen noch eine andere Sanierung für empfehlenswert halten. Wenn wir nicht irren, wurde einmal im Kreise der Cäcilienvereins-Referenten eine Umarbeitung gewisser instrumentierter Messen angeregt oder in Aussicht gestellt, die viel Gutes, wenigstens überwiegend Erträgliches enthalten, aber doch einzelne unwürdige oder wegen Textverstümmelung unzulässige Stellen. Möchte doch ein solches Werk, so bescheiden es aussieht, bald seinen Meister und seinen Verleger finden! Wenn es sich nur um Textauslassungen handelt, wird in manchen Fällen der Chorregent selber abhelfen können, indem er beim Abschluß eines Satzes oder Halbsatzes auf den länger gehaltenen Noten des Chores durch eine Stimme die fehlenden Worte recitando einschalten läßt. (? Der Red. d. km. Jhrb.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

daß naturrechtlich Schlechtes, d. i. entschieden Unwürdiges freilich nach einmal erlangter Einsicht, nicht mehr ohne Sünde wiederholt werden kann. Minder Würdiges ohne Not als Kirchenmusik verwenden, kann immer noch, weil die Ehrfurcht vor dem Heiligen doch einigermaßen verletzend, mindestens leichte Sünde sein; aber ebenso gewiß kann der einstweiligen Zulassung solcher nicht ganz ungebührlicher, aber doch minder würdiger Stücke durch vernünftige Gründe auch ganz die Schuld vor Gott und der Kirche abgestreift werden. Von der Einführung der Beobachtung positiver Vorschriften kann aber auch auf diesem Gebiete jeder gewichtige, vernünftige Grund entbinden, so lange er in seiner Gewichtigkeit obwaltet. Mit dieser Regel der gesunden Moral wird man die kirchenmusikalische Reform leichter in die Bahn friedlicher und organischer Entwicklung lenken können.

2. Die **Einführung** instrumentaler Kirchenmusik betreffend, wo sie noch nicht besteht.

Es kann sich hier weniger um ganze Diözesen handeln, wo sie nicht besteht; denn wo das der Fall ist, besteht keine rechtsgiltige Gewohnheit für die Instrumentalmusik und wahrscheinlich auch keine positive Zulassung des Bischofs. Hier entfallen auch die Gründe, die etwa für eine Einführung sprechen könnten. Wir meinen hier Gegenden, in welchen im allgemeinen instrumentale Kirchenmusik vielfach im Gebrauche ist, als herkömmlich und berechtigt gilt, und etwa nur in ein oder der andern Kirche bis jetzt nicht geübt wurde, sich nun aber auf einmal die Möglichkeit ergibt, instrumentale Musik bleibend oder doch öfter einzuführen oder auch nur vorübergehend ein oder einigemale zuzulassen.

Hier wird man sich für die Einführung oder Zulassung wohl folgende Regeln zur Richtschnur zu nehmen haben.

a) Für die Einführung gibt es den gewichtigsten Grund ab, wenn irgendwo tüchtige, auch für eine edlere Instrumentalmusik veranlagte Kräfte vorhanden, und bereit sind, sich zur Ehre Gottes verwenden zu lassen, in jener Unterordnung, die ihnen die kirchlichen Vorschriften anweisen.

Man braucht wohl kaum besonders hervorzuheben, daß darunter nicht jene Instrumentalisten gewöhnlichen Schlages zu verstehen sind, die am Sonn- oder Feiertag ihr Stücklein in der Kirche ebenso ordinär und roh herunterblasen oder streichen, ohne sonstige Rücksicht auf Gottesdienst und Gotteshaus, wie sie es am Tanzplatz oder bei einem Aufzug auch oder vielleicht noch besser thäten.

Auch wenn die Instrumentalisten zwar gute Musikanten, aber schlechte, am heiligen Orte Ärgernis gebende Christen sind, wird ihr Anerbieten bei schwerer Verantwortung abzuweisen sein. Jener Hätschelung des Virtuosentums in der Kirche, welche auch der Kirche gar nicht angehörige, vielleicht sogar ungetaufte Künstler zur Mitwirkung bei gottesdienstlicher Musik zuläßt, kann um so weniger das Wort geredet werden. Mag am Ende die Handhabung eines Instrumentes durch solche noch minder unerträglich sein, als die Ausführung der kirchlichen Gesänge durch ihre Stimmen: so bleibt es für das wahrhaft katholische Gefühl immer eine empörende Sache, daß diejenigen, die gar kein Recht haben, beim Gottesdienst anwesend zu sein, sich im Namen der Gemeinde, mit der sie nicht eines Sinnes sind, bemerkbar und hörbar zu machen.

b) Dieser Grund wird wesentlich verstärkt, wenn eine große Anzahl der wirklich gläubigen und andächtigen Kirchenbesucher ein gewisses Verlangen nach instrumentaler Kirchenmusik hat, und wenn man Grund hat anzunehmen, daß auf diesen Teil der Kirchengemeinde durch den von Instrumenten begleiteten Gesang mehr und eindringlicher gewirkt werden kann, als durch bloße Vokalmusik, für deren feinere Anregungen er nicht ebensoviel Verständnis und Empfänglichkeit hat.

Selbstverständlich kann dieser Grund ohne den ersten nicht ausschlaggebend sein. Wäre irgendwo das Verlangen nach Instrumentalmusik noch so groß, und ließen sich von deren Einführung auch noch so gute Wirkungen hoffen, so ist die Einführung doch unmöglich, wenn es an würdigen Exekutoren fehlt. Sogar der Umstand, daß die Vokalmusik auch nicht besonders hoch steht, würde dafür keine Entschuldigung bieten, denn durch Hinzufügung einer unwürdigen Instrumentalmusik würde das Unwürdige des Zustandes mindestens verdoppelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wir meinen hiebei auch nicht, daß in gleicher Weise Rücksicht zu nehmen wäre auf Leute, die nicht zu den regelmäßigen und fromm gesinnten Kirchenbesuchern gehören, aber auch nicht auf jene geschmacklosen Christen, welche sich überhaupt nur durch tosenden Lärm angeregt fühlen, welche sich durch den Nervenreiz gewaltiger Schalleffekte in Andacht versetzt glauben, und denen überhaupt das Tollste das Liebste ist, eine aus den Fugen gegangene Instrumental-Fuge aber der höchste Hochgenuß.

c) Wo aber wirklich diese zwei Gründe vorhanden sind, oder wenigstens der erste davon, da halten wir dann besonders festliche Tage und Veranlassungen, die auch beim Gottesdienste am ehesten Ungewöhnliches und Außerordentliches, und demnach auch eine Steigerung der Tonmittel erwarten lassen, für besonders geeignet, die Instrumentalmusik zum Gottesdienste heranzuziehen. Große außerordentliche Feste, Jubiläen, Dank- und Freudenfeste dürften am meisten zu dieser Heranziehung auffordern, wenn man nicht etwa für eine ähnlich gesteigerte Tonwirkung Kompositionen mit einer über die Vierzahl hinausgreifenden Vielstimmigkeit, mit Verdopplung der Chöre, mit Massen-Chören vorzieht. Unter den regelmäßig wiederkehrenden Tagen dürften besonders den Hochfesten der Orchesterklang und dem Orchesterklang die Hochfeste entsprechen. Wo man mehr leisten kann und will, kann man überhaupt die Feste zum guten Teile dieser Art Musik einräumen. Äußersten Falls würden wir an gewöhnlichen Sonntagen (mit Ausnahme der ausschließenden Advent- und Fasten-Sonntage) eine Abwechslung zwischen Vokal- und Instrumental-Messen zulassen, vor allem, damit der Instrumentalmusik im bloßen Gesange immer die Grundstimmung vorgehalten werde, mit der auch sie übereinstimmen muß, außerdem noch, damit nicht jener äußerliche Sinn genährt und begünstigt werde, der sich ohne Instrumente gar keine Musik denken kann, aber auch um jene feiner angelegten Gemüter, die sich durch bloßen Gesang mehr in ihrer Andacht gehoben fühlen, als durch die Beigabe der Instrumente, im Hause Gottes nicht ungerechter Weise zurückzusetzen, da sie ja eigentlich mehr Rücksicht verdienen, als die andern. Das sogenannte instrumentale „Musizieren" Jahr aus, Jahr ein (höchstens Advent und Faste ausgenommen) hat schon darum sein Bedenkliches, weil die gute Einübung würdiger Instrumental-Kompositionen doch an den Chordirektor wie an die Exekutierenden hohe Anforderungen stellt, von denen Abstand zu nehmen man sich desto leichter versucht fühlen könnte, je öfter diese Anforderungen heranträten.

Ja selbst an ein und demselben festlichen Tage werden nicht alle Teile des Gottesdienstes sich gleichmäßig zur instrumentalen Begleitung empfehlen. Am ehesten erwartet man beim Gloria, welches doch vorzugsweise der die Feste als solche charakterisierende Gesang der hl. Messe ist, den Glanz und Pomp der Instrumentalbegleitung. Hat das Gloria auch seine zarten Stellen, so kann ja eine würdige Instrumentalmusik auch diesen gerecht werden, und immerhin sind im Gloria auch sie in den Festjubel des ganzen Hymnus eingetaucht. Dem Gloria gegenüber wird es sich wieder für das Credo nicht so sehr empfehlen, demselben regelmäßig und überhaupt, ganz festliche Gelegenheiten ausgenommen, das Schwergewicht der Instrumentalbegleitung als Hemmnis für seinen stetigen Fluß anzuhängen. Für das Sanctus und seinen Abschluß, das Benedictus, wo in den Chor der Engel- und Menschenstimmen auch die Fülle der Herrlichkeit Gottes von Himmel und Erde hineintönt, mag die Instrumentalbegleitung einen passenden Hintergrund abgeben, wenn sie nicht Anlaß zu unzulässiger Verschleppung wird, während das demütig flehende Kyrie am Anfange und das innige Agnus am Schlusse der ständigen Teile der hl. Messe in der Regel des Schmuckes der Instrumente leichter wird entbehren können. — Von den wechselnden Teilen des Hochamtes scheint besonders der Alleluja-Vers des Graduale seiner in Melodie ohne Artikulierung sich ergießenden Stimmung nach auf innere Verwandtschaft mit der Instrumentalmusik hinzudeuten. Vielleicht könnte sogar durch die Gegenüberstellung des Graduale in rein vokaler, und des Alleluja-Verses in instrumentierter Behandlung auf anderem Wege wieder eine markante Unterscheidung dieser zwei Meßteile, ähnlich wie im Choral, gewonnen werden, ohne daß wir freilich damit diese Form zum bleibenden Schema erklären wollten. — Auch das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Offertorium, welches eventuell neben Rezitierung des Textes auch ganz durch Orgelspiel ersetzt werden kann, erträgt eher als andere Teile wie ein Hervortreten der Orgel, so auch anderer Instrumente. — In der Vesper dürften Hymnus und Magnificat am ehesten der instrumentalen Behandlung zugänglich sein, ohne den Charakter der feierlichen Chorgebets-Stunde aufzuheben.

Tetschen a./E., am Feste der unbefl. Empf. M. 1897.

Edmund Langer,
Schloß-Archivar.

Marcantonio Ingegneri.

Eine bio-bibliographische Studie.

Der Name dieses italienischen Meisters war bisher nicht unbekannt, denn sowohl die neueren Bibliographen, als auch die Musikerbiographien früherer Zeit führen einige seiner Werke, besonders seine Madrigale an. Man wußte auch, daß er der Lehrer von Claudio Monteverdi und Schüler von Vincenzo Ruffo gewesen sei, hatte aber keine Ursache, sich mit seinen musikalischen Werken eingehender zu beschäftigen, da ja im 16. Jahrhundert besonders in Italien eine so große Zahl von Vokalkomponisten existierte, daß es unmöglich scheint, jedem derselben besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Ein glücklicher Zufall ist es, daß der Unterzeichnete veranlaßt wurde, über Marcantonio Ingegneri eingehendere Nachforschungen anzustellen und die Werke des genannten Meisters aus den bibliographischen Hilfsquellen kennen zu lernen. Bereits in Musica sacra für 1897, Seite 129, war nachfolgende Mitteilung zu lesen:

Marcantonio Ingegneri ist Komponist der vielfach Palestrina zugeschriebenen 27 Charwochenresponsorien.

Diese außerordentlich wichtige und für die Kenntnis nicht nur des Palestrinastiles, sondern besonders der musikalischen Entwickelung des Kirchenstiles in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unschätzbare Nachricht kann der Unterzeichnete seit wenigen Tagen als durchaus verbürgt der Öffentlichkeit übergeben. Er verdankt sie einem glücklichen Zufall, bezw. der freundlichen Mitteilung des H. H. Pfarrers Dr. Böcker in Aachen und beglückwünscht den Einsender zu dieser Entdeckung, mit dem Ausdruck herzlichen Dankes für die angedeutete Spur.

In einem Antiquariatskatalog von Leo Liepmannssohn in Berlin (Katalog 126) fand Dr. Böcker ein Druckwerk unter dem Titel: (Ingegneri Marc' Antonio.) Responsoria | hebdomadae | sanctae, | Benedictus, et Improperia | Quatuor vocibus | et Miserere sex vocibus | Marci Antonii Ingignerii, | nunc primum in lucem edita (Druckzeichen) Venetiis MDLXXXVIII. | Apud Richardum Amadinum."

Das vollständige Werk ist um den Preis von 110 Mk. zum Verkaufe ausgeboten gewesen. Da Dr. Böcker ein eifriger und wohlunterrichteter Musikbibliographe ist, ließ er sich die kostbaren 4 Heftchen (C, A, T, B) zur Ansicht kommen und fand bald heraus, daß die 27 Responsorien zu den Matutinen der 3 letzten Charwochentage identisch seien mit denen, welche bereits vor Dezennien durch Choron in Paris als Werke Palestrinas ediert worden sind und auch im 32. Bande der Gesamtausgabe als opus dubium stehen.

Der Unterzeichnete erwarb sogleich von L. Liepmannssohn den seltenen Druck, der außerdem ein 4stimmiges Benedictus, ein 6stimmiges Miserere, und 7 Verse der Improperien Populo meus in 4stimmigem Satze, sowie die Dedikation aus Cremona vom Jahre 1588 enthält.

Der Unterzeichnete hat im 32. Bande von Palestrina's Werken auf Drängen der Verleger Breitkopf & Härtel, denen von Belgien und Frankreich her Aufforderung zukam, auch „dieses erhabenste Werk Palestrina's" zu publizieren, diese Responsorien als opera dubia S. 93—128 aufgenommen, dabei aber ausdrücklich bemerkt: „Eine ganz falsche Vorstellung vom Stile Palestrina's wurde seit etwa 50 Jahren durch die Publikation einzelner Responsorien für die Matutinen der 3 letzten Charwochentage verbreitet." Dann wurde er wähnt, daß diese Responsorien sicher vor 1632 komponiert sind, da sich im ersten Responsorium noch die Worte Fiat voluntas tua vorfinden, welche seit dem genannten Jahre aus dem römischen Breviere gestrichen worden sind, und die Ansicht ausgesprochen, daß ein guter Meister der römischen Schule aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts der Komponist dieser Responsorien gewesen sein kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dieser Zweifel an der Autorschaft Palestrina's hat seit 1892 dem Unterzeichneten schon manche Widersprüche und viel Korrespondenz eingetragen; gegenteiligen Ansichten gegenüber betonte er stets, daß die gänzliche Verschiedenheit des Stiles der Responsorien, die unter dem Namen Palestrina auch in Paris durch den Kirchenchor von St. Gervais seit Jahren aufgeführt werden, und von denen das Responsorium Tenebrae sogar in der illustrierten Musikgeschichte (?) Naumanns I. Band. S. 459 als Beispiel des Palestrinastils aufgenommen ist (!), von dem der übrigen Werke Palestrina's der Hauptgrund sei, die Autorschaft Palestrina's anzufechten.

Die Bemerkungen im Vorwort zum 32. Band und die Ansicht, daß die Responsorien als opus dubium zu betrachten sind, veranlaßten einen Herrn Julien Tiersot, in Nr. 15 und 16 der „Musikzeitung Le Ménestrel" in Paris vom 12. und 19. April 1896 zu zwei sehr heftigen und persönlich gereizten Artikeln (Une oeuvre contestée de Palestrina), die dem Unterzeichneten von Freunden mit der Bitte zugesendet wurden, eine Entgegnung zu schreiben.

Durch die Thatsache nun, daß die Responsorien von Marcantonio Ingegneri in Cremona, dem Schüler von Vincenzo Ruffo und dem Lehrer von Claudio Monteverdi, mit unbedeutenden, durch Unkenntnis der Kopisten zu erklärenden Varianten, genau mit den unter dem Namen Palestrina in Abschriften verbreiteten Kopien zu München, Paris, Wien, Berlin u. s. w. übereinstimmen, und welche Kaspar Aiblinger am Anfange dieses Jahrhunderts nach dem ältesten, in meiner Bibliothek befindlichen Manuskript von 1764 an Kiesewetter und andere Freunde zur Abschrift mitgeteilt hat, enthebt den Unterzeichneten einstweilen dieser Aufgabe. Es soll jedoch im kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1898 eine bio-bibliographische Studie über Marcantonio Ingegneri erscheinen, in welcher selbstverständlich die Artikel Tiersots nicht unberücksichtiget bleiben können.

Schon heute jedoch ersucht der Unterzeichnete seinen Gegner, öffentlich einzugestehen, daß die Übersetzung des oben angeführten Satzes aus dem Vorwort: „eine ganz falsche Vorstellung" mit den Worten: „Une imitation totalement fausse" durchaus falsch sei, denn „Vorstellung" heißt im Französischen nicht imitation, sondern idée oder image. Wenn endlich Tiersot gegenüber dem Pseudonym Mich. Brenet, der in einer anderen musikalischen Zeitschrift die Ansicht des Unterzeichneten über die Responsorien Palestrina's geteilt hat, mit ästhetischen Gründen herausgerückt ist und behauptete, „nur Palestrina konnte Werke von solcher Schönheit schreiben," so wird er noch obiger Mitteilung voraussichtlich sich mäßigen. Auch den stolzen Satz wird er widerrufen müssen: „Pour moi, ma conviction est faite, et je me refue absolument à laisser mettre en regard des Répons de Palestrina le „point d'interrogation", und hoffentlich mtt der nämlichen Entschiedenheit in Zukunft die große und wichtige Entdeckung verbreiten, daß die unter dem Namen Palestrina bisher bekannten 27 Responsorien ein Werk des Kapellmeisters zu Cremona Marcantonio Ingegneri sind. F. X. H.

Im Anschluß an den Artikel Tiersots hatte sich auch Anton Averkamp zu Amsterdam im „Weekblad voor Muziek," (1897, Nr. 11) für die Echtheit der Responsorien ausgesprochen, war aber so gütig, die Kampfesweise Tiersots mit den Worten zu mißbilligen: „Onmogelijk is het niet dat hier wel wat chauvinismus van den Franschman bij in het spel is."

Eigentümlicherweise wurde die Entdeckung von der Autorschaft Ingegneris für die bisher fälschlich dem Palestrina zugeschriebenen Responsorien nur von ganz wenigen Redaktionen beachtet, obwohl die betreffende Nummer der Musica sacra nicht nur den deutschen Musikzeitungen, sondern auch dem „Ménestrel" und der italienischen „Musica sacra" in Mailand zugesandt worden war. Letztere hat wohl von dem Artikel Notiz genommen, bemerkt aber S. 78 „man könne doch noch zweifeln, ob nicht Palestrina der Autor sei", (ma il dubbio può rimanere anche col fatto che si sia trovata una edizione primitiva di essi); — der betreffende Referent möchte wohl in Verlegenheit kommen, wenn er seinen Zweifel begründen sollte!

Es ist also geziemend und notwendig, einem Manne, der schon 1588 für kirchliche Kompositionen sich eines Stiles bediente, dem wir in der Musikgeschichte erst nach circa 20 Jahren, niemals aber bei Palestrina begegnen, nähere Aufmerksamkeit zu schenken, besonders da seine Responsorien laut dem von Dr. Mantuani bisher publizierten Musikkatalog der kaiserl. Bibliothek in Wien (vgl. Musica sacra 1897, S. 198) in Codex 15942 und 15943 bereits unter Ferdinand III. von einem gewissen Georg Moser im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts mit dem Namen des Marcantonio Ingegneri eingetragen sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, welche bei Beschreibung des Druckwerkes unter dem Jahre 1588 erweitert werden sollen, geht der Unterzeichnete daran, die bio-bibliographische Studie über Marcantonio Ingegneri nach der Methode abzufassen, die er für ähnliche Monographien im kirchenmusikalischen Jahrbuche bereits öfters als bewährt gefunden hat.[1])

Der Familienname Marcantonio's findet sich in folgenden Formen: Ingegnieri, Ingigneri,[2]) Inzegneri, lateinisch in der Genitivform Marci Antonii Ingignerii. Die Familie Ingegneri scheint aus Venedig[3]) zu stammen; die Eltern Marcantonio's aber lebten um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Verona. Der Vater hieß Innocenz, die Mutter Julia war eine geborene Foscari. Das Jahr der Geburt von Marcantonio läßt sich nicht bestimmen, fällt aber wahrscheinlich in die Zeit von 1545 bis 1550. Als Knabe lernte er den Gesang in der Domschule zu Verona, und gedenkt im 1. Buche der Messen (s. unten 1573) mit Dank der Wohlthaten, die er in Verona durch das Domkapitel in seiner Jugend empfangen habe.

In Verona wirkte als angesehener Musiker bereits um 1550 Vincenzo Ruffo, über dessen Leben und Werke erst in neuester Zeit eine Fülle biographischen und besonders bibliographischen Materials durch Professor Luigi Torri in Mailand zu Tage gefördert worden ist[1].) Er war zuerst (1551 u. 1552) Dirigent der Società filarmonica zu Verona und wird in den Akten derselben bezeichnet als „Uno de megliori sogetti, che hauesse la città nostra" (eine der vorzüglichsten Personen unserer Stadt), zeichnet sich 1554 in zwei Madrigalausgaben als Maestro della Capella del Domo di Verona und wird überdies Nobile Veronese (aus adeligem Hause) genannt; ähnlich im 4. Buche 5stimmiger Madrigale von 1556. Sein Name begegnet uns bereits in Sammelwerken von 1544; selbständige Werke erwähnt die Biographie von 1545 an.[2]) Diese Stellung als Domkapellmeister in Verona vertauschte er schon im Jahre 1563 mit dem ehrenvollen Posten eines Domkapellmeisters zu Mailand. In den Akten des Metropolitankapitels von Mailand wird bemerkt, daß Vincenzo Ruffo „in seinem Fache unübertrefflich sei (non habere superiorem in exercendo tale officium), einen Mann von so tadellosem Rufe und einen so ausgezeichneten Musiker solle man um jeden Preis zu erwerben suchen."[3]) Ruffo wurde mit 20 Lire (nach jetzigem Geldwert beiläufig 200 Mk.) monatlich als Domkapellmeister in Mailand angestellt. Wie lange er dort geblieben ist, kann schwer bestimmt werden; wahrscheinlich bis 1572, denn am 3. Oktober dieses Jahres ernannte ihn das Kapitel von Pistoja zu seinem Kapellmeister

[1]) Als Hauptquellen sind zu bezeichnen Robert Eitners Bibliographie der Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, Dr. Emil Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, sowie der dreibändige Musikkatalog des Liceo musicale in Bologna; als Abkürzungen bei den Citaten wähle ich ES, VK und CB. Außer den Daten, welche sich aus der Bibliographie ergeben, wurden benützt der 3. und 7. Band der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, sowie ein sehr dankenswerter Artikel von Giorgio Sommi Picenardi in der „Gazzetta musicale de Milano" 1896, S. 490. H. Prof. Thermignon in Turin, welcher die Güte hatte, in Cremona und anderen Orten nach biographischen Notizen über Marcantonio zu fahnden, besonderen Dank.

[2]) Auf einem Schriftstück v. 11. Dez. 1586 zeichnet er selbst Jngigneri. Laut gütiger Mitteilung von Dr. E. Vogel wurde am 6. Nov. 1889 bei Liepmannssohn ein Teil der Autographen Succis (Bologna) zum Verkauf angeboten. Dort fand sich das Autograph Jng., das V. durchpauste. Es heißt dort: A di 11. Decembre io Marco Anto jngigneri (!!) facio fede come do Andrea veneziano viene a cantar nella musica del Domo ordinariamente. jo Marco Anto jngigneri (!!) mp.

[3]) Caffi, Storia della musica sacra I. Bd. S. 216 u. II. Bd. S. 15 behauptet fälschlich, daß Marcantonio Ingegneri im Dienste des Herzogs von Mantua gewesen sei und dort den Claudio Monteverdi unterrichtet habe; — die Venetianer-Familie Ingegneri beschäftigte sich mit Orgelbau.

[1]) In der Rivista Musicale Italiana (Turin, Fratelli Bocca), welche 1896 im 3. Jahrg., 4. Heft, S. 635—683 und 1897 im 4. Jahrg., 2. Heft, S. 233—251 den Artikel enthält: Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI con brevi cenni documentati intorno ai musicisti le cui composizioni si trovano insieme con quelle del Ruffo stampate.

[2]) L. Torri hat Emil Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Musik Italiens fleißig benutzt, aber für die Biographie Ruffos zu wenig geordnet. Würde er chronologische Reihenfolge eingehalten haben, in der Beschreibung der Sammelwerke etwas maßvoller gewesen sein und nicht so viele Seitenblicke auf alle möglichen Personen und Verhältnisse geworfen haben, so hätte die sehr fleißige Arbeit außerordentlich gewonnen und würde weniger ermüden und verwirren.

[3]) Dominum Vincentium ruffum Virum Integrum et musicum præsentis temporis in partibus nostris excellentem . . ., ut . . . omni pretio coëmendus esset.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf drei Jahre. Auch über die Dauer des Aufenthaltes in Pistoja, sowie über das Todesjahr Ruffo's herrscht noch Dunkel; sicher jedoch 1578 dedicierte er aus Verona „Kurze und arienhafte Magnificat" (brevi et aierosi), 1580 aber nennt er sich im Buche seiner 5stimmigen Messen wieder Maestro di Capella del Domo di Milano. Im Jahre 1586 schreibt der Veroneser Adriano Valerini in dem Büchlein Le bellezze di Verona, daß unter den geborenen Veronesen als berühmt in der Musik zu nennen seien: Gabr. Martinengo und Pietro Caratone; celebratissimi jedoch seien Vincenzo Ruffo und Marcantonio Ingegneri.

Was nun letzteren anlangt, so ließen ihn die Geschichtsschreiber bis in die neueste Zeit herauf in Cremona geboren sein, da Valerinis Zeugnis sowie ein Manuskript Brescianis vom Jahre 1592, in welch letzterem Ingegneri ebenfalls als Veronese genannt wird, nicht bekannt waren.

Das Hauptverdienst für die Klärung der Lebensverhältnisse Marcantonios muß dem G. S. Picenardi zugeschrieben werden, welcher im Jahre 1896 in Artikeln über Claudio Monteverdi (Gazz. music. von Mailand, S. 490) vom Lehrer Claudios handelt und bei dieser Gelegenheit nachfolgende Einzelheiten über Ingegneri durch Dokumente begründet.

Bekanntlich ist Monteverdi[1], im Mai 1567 zu Cremona geboren. Sein Lehrer war Marcantonio Ingegneri, der dortselbst bereits Domkapellmeister war und in musikalischen Dingen hohes Ansehen genoß. Das erste Werk Monteverdis erschien 1583, also zu einer Zeit, da Claudio eben 16 Jahre zählte, das zweite 1584, ein drittes 1585, ein viertes 1590. In diesen vier Werken bezeichnete sich Monteverdi auf dem Titel „als Schüler des Marcantonio Ingegnieri". Mit Beginn des Jahres 1590 trat er in den Dienst des Herzogs von Mantua.

Vogel a. a. O. (auch Pietro Canal[2]) in seinen Notizen über die Musik in Mantua) hat unwiderleglich dargethan, daß Ingegneri niemals in Mantua gewirkt habe. Demungeachtet wiederholen auch die neuesten Kompendien und Musiklexica, z. B. Dr. Riemann (1894, 4. Auflage unter Ingegneri) nach dem Vorgange von Caffi, Fétis, Ambros u. s. w., die falsche Angabe von einer Stellung Ingegneris in Diensten des Herzogs von Mantua. Er selbst bemerkt im 1. Buche der 4stimm. Mot. (s. unten 1586): „Ego qui tot jam annos Cremon. Ecclesiæ Musices chorum rego."

Wann die Familie Ingegneri oder Marcantonio allein nach Cremona gezogen ist, konnte bisher nicht erforscht werden; daß aber Marcantonio bereits 1572 ein berühmter Mann gewesen ist, geht aus einem Gedichte hervor, welches ein gewisser Alassandro Lami im Jahre 1572 zu Cremona drucken ließ.[1]) In einem Traumgesichte sieht er die Fama erscheinen und hört sie singen: „Sieh' den Marcantonio Ingegneri, dessen Vorzüge am roten und kaspischen Meere, in Indien und Spanien bekannt sind." Wenn man auch die südländische Phantasie in Betracht zieht, welche leider noch heutzutage junge, talentbegabte Komponisten, Musiker und Sänger durch außerordentliche Lobeserhebungen und Schmeicheleien feiert und dadurch schon manches zu schönen Hoffnungen berechtigende Talent im Keime erstickt und versengt hat, so bleibt doch die Erwägung bestehen, daß M. A. Ingegneri schon vor 1572 tüchtige Proben seiner musikalischen Begabung abgelegt hat. Die Bibliographie aber beweist, daß Marcantonio 1572, vielleicht im Alter von 25 Jahren, das zweite Buch 5stimmiger Madrigale, 1573 das erste Buch 5- und 8stimmiger Messen herausgegeben hatte und

[1]) Siehe die epochemachende Monographie von Dr. Emil Vogel über Monteverdi in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 315 bis 450; auch in Einzelabdruck erschienen.

[2]) Siehe über diese wichtige Schrift „K. M. Jahrb." 1886, S. 31—45. Derselbe bemerkt S. 94, daß Arisi in seiner Cremona litterata, II. Bd., p. 452 Cremona als Geburtsort Ingegneris angebe, weist den Irrtum in Mendel—Reißmanns Musiklexikon nach, daß Pordenone Geburtsort Ingegneris sei, und bemerkt richtig, daß die Kompilatoren dieses Lexikons ohne Zweifel Pordenone für eine Ortschaft gehalten haben, während es einen Zeitgenossen Ingegneris gibt, der Marcantonio Pordenone heißt. Er macht ausdrücklich aufmerksam, ebenso wie Stefan Davari in seinen archivalischen Publikationen über das Archiv von Mantua, daß sich nicht die geringste Spur der Gegenwart Ingegneris in Mantua vorfinde.

[1]) „Sogno non meno piacevole, che morale". Im 3. Gesang heißt es:

La Fama poi che ne fur gionti a fronte
Cantando, disse: Vedi l'Ingegneri
Marcantonio, le cui vertù son conte
A i Rossi, a i Caspi mari, a gl'Indi, e Hiberi.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1576 auf dem Titel des ersten Buches der 5stimmigen Motetten sich als Musikpräfekt der Kathedralkirche zu Cremona vorstellt. Picenardi bemerkt, daß er in den Pfarrregistern Cremonas bei dem Namen Ingegneri öfter den Beisatz Cantore del Domo gefunden habe und daß in späteren Akten die Qualifikation „Eccellentissimo Musico" gebraucht sei. Arisi schreibt in seiner „Cremona litterata" beim Jahre 1576: „Marcus Antonius Ingegnierius Musicæ Præfectus in Cathedrali Cremonæ, et artis hujus præstantissimæ inter principes reputatus ....."

Er wohnte zu Cremona in der Pfarrei von S. Bartolomeo und vermählte sich am 22. Januar 1581, also im reifen Alter, mit Margherita de Soresina, Tochter von Thomas und Antonie, geb. Goldoni, beides sehr berühmte Familien Cremonas. Picenardi teilt a. a. O. das Originaldokument nach den Akten der Kathedrale zu Cremona I. Bd. S. 262—263 wörtlich mit.[1])

Im Jahre 1585 verlor Marcantonio seine Mutter,[2]) der Vater scheint schon vor der Übersiedelung nach Cremona in Verona gestorben zu sein. Eigentümlich ist der Ausdruck cãtor nel dômo veronese. Vielleicht hat der Schreiber dieser Notiz die frühere Stellung des Vaters von Marcantonio bezeichnen wollen? Er mußte doch wissen, daß Marcantonio im Jahre 1585 nicht mehr Sänger im Dome zu Verona, sondern Domkapellmeister zu Cremona war! Marcantonio starb am 1. Juli 1592 im besten Mannesalter, wurde wie seine Mutter, in der Pfarrkirche von S. Bartolomeo im Familiengrab der Martinenghi beigesetzt[1]) und erhielt das ehrende Zeugnis eines ungewöhnlich bedeutenden, trefflichen und durch christkatholisches Leben sich auszeichnenden Mannes.

Ein abschließendes Urteil über die Stellung, welche die musikalischen Werke Ingegneris unter den gleichzeitigen Publikationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einnehmen, wagt der Unterzeichnete noch nicht auszusprechen, da weder die Kompositionen Ruffo's noch die Ingegneris bis heute in der notwendigen Auswahl in Partitur vorliegen, um durch Vergleichung derselben mit denen der übrigen Zeitgenossen die Unterschiede und charakteristischen Momente darlegen zu können. Außer den 27 Charwochenresponsorien ist nur ein 5stimmiges Surrexit pastor bonus bekannt, das Dehn in der 12. Lieferung der „Sammlung älterer Musik aus dem 16. u. 17. Jahrhundert" (Berlin 1837, Trautwein) ediert hat. Den Werken dieses Meisters und seines Lehrers (Vinc. Ruffo) näher zu treten, möge einer der verehrl. Leser übernehmen, wenn auch der Unterzeichnete im Laufe des Jahres 1898 einige Messen und Motetten Ingegneris aus den Stimmenheften in Partitur zu setzen und eventuell auch für den praktischen Gebrauch zu edieren gesonnen ist.

Aus dem Umstande jedoch, daß der Lehrer Ingegneris durch den heiligen Karl Borromäus direkt Auftrag erhielt, im Sinne des Konzils von Trient zu komponieren,[1]) und daß besonders Gewicht auf die leichte Verständlichkeit des liturgischen Textes ge-

[1]) 1581 à Nate à di 22 de Genaro
Il s.r Marc' Antonio ingigneri figliuolo del già s.r Innocente, et della s.ra Giulia di foscari iugali veronese habitante nella vicinanza de s. Barthẽo sposò legittẽ in chiesa la s.ra Margaritta figliuola del già s.r Thomaso di soresina, et della s.ra Antonia di goldoni iogali in pescaria il quale matrim.o fù contratto dalle sud.e parti, et fu celebrato da me Bharthẽo romeo curato con la debita forma secondo il prescritto de' i sacri canonj nella propria chiesa all' altare di s. Himerio, et dopò le tre publicationi, vi furno presenti il s.r Camillo mainierj in borgo .s. Stephano porta natale m.r Gio: Batta calvo in cantone .s. Nicolò et m.r Gioanni pavarello in borgo .s. Steph. porta .s. Lorenzo, et in fede
Idem Barthẽus qui s.a

Eine madona Prudentia ingigneria starb am 28. Sept. 1594 und wurde in Skt. Bartolomeo begraben. Eine Mad. Cecilia Inzegneri starb an der Pest im Juli 1630 in der Pfarrei Skt. Agata zu Cremona. In welchem Verwandschaftsverhältnisse diese beiden Damen zu Marcantonio gestanden haben, weiß Picenardi nicht zu bestimmen.

[2]) Das Totenbuch von Skt. Bartolomeo enthält unter dem 20. Januar 1585 Folgendes:
a di 20 (genaro) 1585
fu sepulta in nostra giesia madona julia di fuscarini venetiana madre delo signor marchãtonio di ingieri (!) cãtor nel dômo veronese et morta nella nostra visinẽza.

[1]) In den Registern der ehemaligen Pfarrei Skt. Bartolomeo, welche gegenwärtig auf der bischöflichen Curie zu Cremona sich befinden, heißt es wörtlich: „Adi primo luglio 1592 il quondam Eccelis musico Marc' ant.o ingignerio, nro Confratello, et benefattore, Huomo di gran valore, fù tolto in nra vicinia, et sepolto in nra chiesa nella sepoltura delli signori Martinenghi, Homo di più di buona, et chattolica vitta Cristiana."

[2]) Vergl. meine Studie: „Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papæ Marcelli im kirchenmus. Jahrb. 1892, S. 92 und Torris Artikel in der Rivista l. c.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

legt wurde, kann man den Schluß ziehen, daß auch Ingegneri diesen Grundsätzen folgte. Und wirklich finden wir in den Responsorien, die wegen der Verständlichkeit des Textes und des Strebens nach Ausdruck, Einfachheit und rhythmischer Gleichzeitigkeit sogar dem Palestrina zugeschrieben worden sind, einen Stil angewendet, der zu jener Zeit mehr für Madrigale und profane Texte üblich war. Nehmen wir dazu die Werke Monteverdis, des Schülers von Ingegneri und des geistvollen „Erfinders der Oper", der den weltlichen Vokalsatz mit instrumentalen Elementen versetzte, ja die Bahn für das selbständige Orchester gebrochen hat, so dürfte das Endresultat der Forschung lauten: „Durch den Einfluß von Cyprian de Rore und der venetianischen Schule trat bereits vor dem durch die päpstliche Autorität sanktionierten Palestrinastil in Oberitalien eine Schule hervor, welche durch Vereinfachung musikalischer Imitation, kürzere Fassung der Motive und dadurch bewirkte Textdeutlichkeit sich auszeichnet, und die weltliche Musik zu neuen Zielen und Aufgaben drängte."

Hauptvertreter dieser Schule sind: Vinc. Ruffo, Marcantonio Ingegneri, Luc. Marenzio, Giov. Croce, L. Viadana u. a. Der Einfluß dieser Strömung machte sich auch in Rom geltend und zeigt sich teilweise bei Palestrina, vielmehr aber in den Werken seiner Schüler wie: Fel. und Giov. Frc. Anerio, Franc. Soriano, den beiden Nanino, Greg. Allegri u. s. w. Mehrere der genannten Meister, besonders Viadana, Giov. Fr. Anerio, Giov. Maria Nanino und Allegri suchten die neue Richtung der weltlichen Musik in die Kirche einzuführen und werden dadurch Totengräber des reinen Vocalsatzes und des Palestrinastiles.

Eine bestimmtere Fassung dieser Hypothese und Belege derselben durch Nebenbeispiele kann erst versucht werden, wenn eine Reihe weltlicher und kirchlicher Werke von V. Ruffo, Marcantonio Ingegneri, A. Monteverdi und Luca Marenzio (für letzteren sei auf die 4stimmigen Motetten im II. Bande der Musica divina von Dr. C. Proske hingewiesen) in Partitur vorliegen; auf das „Doppelgesicht" Viadana's, Anerios, Naninos und anderer Meister im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts hat das kirchenmusikalische Jahrbuch schon wiederholt aufmerksam gemacht. Zu den nachfolgenden bibliographisch-chronologischen Zusammenstellungen haben dem Unterzeichneten außer den gedruckten Hilfsquellen besonders die Herren H. Davey (für British Museum in London), Dr. Mantuani (Wien), Dr. E. Vogel in Leipzig und Herr Bibliothekar Dr. Rues in Augsburg wertvolle Mitteilungen geboten; denselben sei hiemit herzlich gedankt.

Die bibliographischen Dokumente sind, wie gewöhnlich im 16. Jahrhundert, die sicherste Quelle und der aktenmäßige Erweis für die Lebensverhältnisse der Komponisten jener Zeit. Wohl finden sich auch bei Ingegneri noch einige Lücken, welche auszufüllen dem Unterzeichneten bisher noch nicht gelungen ist, aus den selbständigen Werken des Autors jedoch, sowie aus dem Umstand, daß der Name Ingegneri in den besten und verbreitetsten Sammelwerken des 16. Jahrhunderts in Gesellschaft vorzüglicher Meister vorkommt, läßt auf sein Ansehen und die Beliebtheit besonders seiner profanen Kompositionen einen berechtigten Schluß ziehen.

Die Beschreibung der Einzelwerke, welche Kirchenkompositionen enthalten, muß eingehender behandelt werden, da die wenigsten bisher bekannt gewesen sind; bei der chronologischen Aufzählung der Madrigale und der Angabe der Sammelwerke ist durch die Kataloge von Bologna, beziehungsweise durch die Bibliographien Dr. E. Vogels und Rob. Eitners das Detail unnötig geworden, und nur ein weniger umfangreicher Hinweis auf diese Bibliographien angezeigt.

I. Einzelwerke von Marcantonio Ingegneri.

1572 erschien das zweite Buch 5stimmiger Madrigale in der Druckerei der Söhne von Antonio Gardano in Venedig, mit Dedication an Kaiser Maximilian II., datiert aus Cremona vom 20. August 1572 (C. B., III. pag. 85; V. K., I. pag. 331). Der verdiente Kompilator des Katalogs von Bologna, Gaëtano Gaspari bemerkt a. a. O., daß Ingegneri zugleich mit Giov. Matteo Asola ein Schüler von Ruffo in Verona und der Lehrer von Claudio Monteverdi gewesen sei. Vogel l. c. gibt den bibliographisch genauen Titel, die Textanfänge der 29 italienischen Madrigale (mit Einschluß der mehrteiligen) und erwähnt aus der Dedication von „Ingegneri": „Se. Majestät ergötze und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erfreue sich manchmal an den Harmonien der ganz tüchtigen und vorzüglichen (soavissimi) Musiker, welche unter der Leitung des ganz ausgezeichneten Meisters Philippo di Monte (in Wien) stehen." Da in Bologna und Verona nur der Tenor, in der Hofbibliothek zu Wien nur Altus, Tenor, Bassus und Quinta vox vorhanden sind, der Cantus also fehlt, so muß es einem glücklichen Zufall anheimgestellt werden, den letzteren irgendwo zu entdecken, um aus den fünf Stimmen eine Partitur bilden zu können.

Daß diesem Werke bereits wenigstens ein anderes, nämlich ein erstes Buch 5stimmiger Madrigale vorausgegangen ist, liegt auf der Hand; dasselbe muß erst aufgefunden werden. (Vergleiche auch unten 1578 die Neuauflage des I. Buches der 4stimmigen Madrigale.)

1573. MARCI ANTONII INGIGNERII | LIBER PRIMVS MISSARVM CVM | QVINQVE ET OCTO VOCIBVS. | Index Missarum. | M. Gustate et uidete | M. Susanne un giour. | M. Voce mea | M. Laudate pueri dominum. | (Druckerzeichen) | Venetijs apud Filios | Antonij Gardani. | 1573.[1]) — In Bologna sind die 8 Stimmhefte vorhanden, bei mir nur die Quinta vox; die ersten drei Messen sind 5stimmig, die M. Laudate pueri ist 8stimmig. — Schon Gaspari bemerkt l. c.: „am Dome zu Verona bestand eine Gesangschule, deren Lehrer, vom Kapitel besoldet, Maestro degli Accoliti hieß und zugleich Kapellmeister der Kathedrale war. Man kann den Schluß ziehen, daß Ingegneri von Jugend auf unter diesen «Acolythen» sich befand und von Vincenzo Ruffo zugleich mit Giov. Matteo Asola in der Musik unterrichtet worden ist. Auf diese Weise erklären sich die Ausdrücke von dankbarer Empfindung, welche Ingegneri in der Dedikation an das Kathedralkapitel von Verona gebraucht hat." Der Unterzeichnete hofft die eine oder andere der 5stimmigen Messen, welche sehr kurz, in der Textbehandlung fast syllabisch, in der Melodiebildung einfach und klar gehalten sind, im Repertorium Musices sacræ in moderner Partitur veröffentlichen zu können.

1576. SACRARVM CANTIONVM CVM QVINQ; | VOCIBVS MARCI ANTONII INGIGNERII | Musicis Cathedralis Ecclesia (!) Cremonensis Præfecti | (Wappen des Dedikaten, zu dessen beiden Seiten die Worte) | Liber Primus. Venetijs Apud Angelum Gardanum. | 1576.[1]) — Das Werk ist in

[1]) Nobilissimo atq.; Amplissimo | Ecclesiæ Cathedralis Veronensis | Canonicorum Collegio, Mar: Antonius Ingignerius. |
Maiora equidem esse vestra in me merita plane intelligo, honestissimi patres, quã ut spe | rem, quantuscumq; meæ fuerit vitæ decursus, aliquam eorum partem ulla ratione con | sequi aliquando posse: tamen, quia non sine maximo scelere; atq; ingrati animi nota | facere mihi uideor, nisi, quoquo modo certè possim, meam in uos obseruantiam uel | pietatem potius declarem; mitto ad uos Missas aliquot musicis à me exceptas modis, | pignus certe mei in uos amoris, sed quem tamen ex hoc munusculo metiri uos nolim; | sed ex eo potius, quòd et maximum hoc eorum est, quæ à me in vos proficit nunc pos | sint, et simul quòd cum libellis totum me vobis in omne tempus dico. Accipite igitur, | quo estis benigni in omnes humanitate, hoc, quantulumcumq; est, operis omnino nec | amplitudini uestræ nec uestris in me collocatis beneficijs par; | memini etenim, memini, neq; unquam | mihi nisi cum ipsa excidet memoria, me, quicquid sum, id omne uestro clarissimo ordini acceptum referre | debere) sed quod tamen, ut ab alumno disciplinæ uestræ profectum est, sub uestro etiam nomine in manus | hominum peruenire uelim. Quòd si hanc grati animi mei significationem, in æquissimam, ut spero, partem | accipietis, tantus ad pristinam illam in uobis amandis colendisq; animi mei inductionem uoluntatemq; cu | mulus accedet, ut uestram sanè humanitatem apud ingratum minime posuisse, omnes intelligant. Valete.

Cremonæ XV. Februarij M. D. LXXIII.

[1]) Dedikation: Perillustri et Reverendiss. D. D. | Nicolao Sfondrato Episcopo Cremonen. | Riperiæ Comiti. Regio Senatori et c. | Marcus Antonius Ingignerius Fœlicitatem Exoptat.

Consuetudo illa iam inde ab Aegiptiorum ducta temporibus, cum Mercurio, ut scientia | rum, et artium inuentori Deo, suos labores, et quicquid studiosè elaborassent, religio | sissimè consecrabant, tantum apud exteras etiam nationes posteà ualuit, ut ab ea longo | interuallo impetrarint homines, ut ei suas quisq; lucubrationes dicaret. quem iure quo | dam suo illas sibi uendicandi dignissimum esse censuisset. Eam ego consuetudinem, Re | uerendissime Antistes, retinens, cum hæc (quo hodie nomine appellantur) Motecta re | ligioso pioq; consilio et confecissem, et ædere statuissem, illa ad te eo iure mitto, quo ser | uorum opera, et partus æquè atq; serui ipsi in eadem Dominorum potestate esse iudican | tur. Quamobrem tu, qua humanitate me in aliquem tuorum seruorum

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

5 Stimmbüchern complet in British Museum zu London, in meiner Bibliothek fehlen Cantus und Tenor.[1])

1578 erschien das erste Buch 4stimmiger Madrigale in einer Neuauflage (V. K. I, pag. 332). Im Vorwort an den Propst von S. Abetidio in Cremona wird ohne Angabe des Jahres gesagt, daß diese Madrigale „die ersten Früchte der musikalischen Übungen seien, welche Ingegneri im Hause des betreffenden Propstes gemacht habe." Daraus dürfte folgen, daß dieses Buch der 4stimmigen Madrigale zum erstenmal schon vor 1572 erschienen und überhaupt das erste Werk sei, mit dem Marcantonio in die Öffentlichkeit getreten ist. Dasselbe ist in München und Danzig komplet, in Venedig sind C. T. B., in London (Brit. M.) ist nur T. vorhanden; die erste Ausgabe harrt der Entdeckung. Eine spätere Ausgabe des gleichen Buches siehe unter 1592.

1579 wurde das zweite Buch der 4stimmigen Madrigale von „Ingegnieri" bei Angelo Gardano in Venedig gedruckt, das dem Baron Sfondrato, datiert Cremona, den 25. Januar 1579, gewidmet ist; s. V. K. I. pag. 333 und C. B., III, pag. 85. Eine zweite Ausgabe dieses Buches erschien bereits 1584 mit ganz gleichem Inhalt, aber ohne Dedikation (V. K., I pag. 333).

1580 erschien bei Angelo Gardano in Venedig das dritte Buch 5stimmiger Madrigale von Marc' Antonio Inzegneri (!), mit der Dedikation des Ingegnieri (!) vom 25. Februar 1580 an Don Antonio Landonio (V. K. I, pag. 331 und C. B. III, pag. 85), Präsident des Magistrates in Mailand, welchem J. viele Wohlthaten verdankte und auf dessen Veranlassung er auch dieses dritte Buch der Madrigale komponiert habe. Während im 2. Buche der 4stimmigen Madrigale von 1579 „due arie di canzon francese per sonare" (ohne Text) beigegeben sind, finden sich in diesem dritten Buche der 5stimmigen Madrigale „due canzoni francesi" mit französischem Text.

1583 publizierte Claudio Monteverdi „Madrigali spirituali a 4 voci" und nennt sich auf dem Titel „Discepolo del Sig. Marc' Antonio Ingegnieri (C. B. III, pag. 125) ähnlich in den „Canzonette a 3 voci" von 1584 C. B. III, pag. 246."

1584 erschien die zweite Auflage des zweiten Buches 4stimmiger Madrigale von 1579 (s. oben), sowie das vierte Buch der 5stimmigen Madrigale von Inzegneri (!) mit Dedikation an Conte Aug. Giusti Cremona, 23. Februar 1584 (V. K. I, pag. 331 und C. B. III, pag. 85.)

1586 dedizierte Ingegneri das erste Buch 6stimmiger Madrigale dem Herzog von Parma und Piacenza (V. K. I., pag. 330). Er bemerkt in der aus Cremona am 20. August 1586 datierten und mit „Ingegnieri" unterschriebenen Dedikation, daß der Herzog Gunstbezeigungen und Wohlthaten mit freigebiger Hand dem Meister „Cipriano de Rore di bona memoria" gespendet habe und in gleicher Weise allen Professoren dieser Kunst. De Rore habe sich durch die

numerum quem | adscriberes, et rei Musicæ, qualiscumq; sim, præficeres, dignum feciſti, eadem obsecrò hoc operis mei quasi | pensum aliquod, et muneris Musici, quod tibi eius seruitutis nomine debeo, partem aliquam hilari animo acci | pere ne graueris. Id quod si, spero, intellexerò, cum alacriorem me ad cætera obeunda efficies, tum non mi | nimo beneficio esse honestatum putabo.

Cremonæ Idibus Aprilis. MDLXXVI.

[1]) Die Textanfänge der 28 Nummern sind im „Index Motectorum" nach alphabetischer Ordnung aufgeführt. In den Stimmheften ist Nr. 1 Consolamini mit II. pars, die letzte Vidi montes.

Aue Jesu Christe	p. 16
Beata Viscera	„ 4
Consolamini Prima pars	„ 1
Consolamini Secunda pars	„ 2
Conuertimini ad eum	„ 9
Dominus regit me	„ 10
Domine exaudi orationem meam	„ 12
Exaudi domine	„ 17
Factus est repente	„ 19
Gloria in excelsis Deo	„ 25
Lex domini	„ 13
Nimis exaltatus est	„ 23
O salutaris hostia	„ 20
O sacrum conuiuium	„ 21
O sacrum conuiuium	„ 24
Peccantem me quotidie	„ 7
Preparate corda vestra	„ 8
Pueri hebreorum Prima pars	„ 27
Pueri hebreorum Secunda pars	„ 28
Qui confidunt in domino	„ 14
Quam fecit dominus	„ 18
Que est ista	„ 26
Surge propera	„ 3
Sancti dei omnes	„ 5
Surrexit pastor bonus	„ 6
Super salutem	„ 22
Virga tua	„ 11
Vidi montes	„ 29

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Protektion und die Vorteile, welche er vom Herzoge erhalten, in dieser Kunst so hervorgethan, daß er ein fortdauerndes Beispiel und ein Meister für alle bleibt, welche in vollkommener Weise komponieren wollen. Jene aber müssen dem Herzog in besonderer Weise und vor allem dankbar sein, welche zur Zeit, als Cyprian de Rore am herzoglichen Hofe wirkte, mit ihm in familiärer Weise verkehrten, aus dem Umgang mit ihm und den mündlichen Anleitungen desselben lernen konnten.[1])

1586. Im gleichen Jahre erschien auch SACRARVM CANTIONVM | QVM QVATUOR VOCIBVS | Marci Antonii Ingignerii | Musicis Cathedralis Ecclesia (!) Cremonen. Præfecti | Liber primus | (Druckerzeichen) | Venetijs apud Angelum Gardanum. MD. LXXXVI. Mit Dedikation.[2])

Das Werk[1]) enthält 22 Nummern und findet sich komplett im Stadtarchiv zu Augsburg; Bassus im British Museum.

1587 erschien Liber secundus Missarum Marci Antonii Ingignerii Nunc primum in lucem editus.[2]) Quinis Vocibus. | Venetiis, 1587. Apud Riciardum Amadinum. | in 4°. Cantus, Tenor, Altus, Bassus, Quintus et Bassus II (6 Hefte) sind in Bologna vorhanden, so daß die vier 5stimmigen Messen in Partitur gebracht werden können; von der 8stim-

---

[1]) C. de Rore war im Juli oder Dezember (1564) von Venedig her nach Parma gegangen, starb aber bereits im folgenden Jahre 1565; siehe die Monographie Robert Eitners in Monatshefte für Musik-Gesch. 1889, Nr. 3 sequ. Der persönliche Verkehr mit ihm fällt also in die Jugendjahre Ingegneris.

[2]) ILLUSTRI ET ADMODVM REVERENDO PATRI | D. ANTONIO MARIO CABALLO I. V. DOCT. PROTHONOT. | Apost. et Vic. Generali Illustriss. et Reverendiss. D. Cardinalis Cremonensis. |

Marcus Antonius Ingignerius, felicitatem.

Cum infinitis Regius Propheta laudibus ab omnibus extollatur, pariter et Ignatius, Illustris | et admodum Reverende Pater: quod eorum alter diuinarum laudum consuetudinem in | Dei templum apud Hæbræos introduxerit; alter vero antiphonarum cantus angelicorum | concentuum in morem per exstasim obseruatos nostram Ecclesiam primus docuerit; Ego | qui tot iam annos Cremonen. Ecclesiæ Musices chorum rego, omni studio in eam unam | rem semper incubui, et excogitatas a Dauide Dei laudes, et inventas ab Ignatio anti | phonas musicis numeris, nouo quotidie labore, ad audientium fastidium levandum et pie | tatem magis excitandam, ornarem. Tuarum nonnullas hoc libro comprehensas editurus | tuo nomine insignitas in lucem prodire volui; quod non solum eidem Ecclesiæ tanta diligentia et pietate, tan | taque prudentia, et integritate pro Episcopi partes agens quindecim iam annos præsis, ut nihil amplius vel ad | tuam laudem, vel ad nostram omnium consolationem desiderari possit; sed me quoque ipsum precipua quadam | charitate complexus, nunquam mei ornandi studium intermiseris. Accipe igitur, Illustri et admodum Reve | rendè Pater, munusculum hoc, qualecunque sit, vel tibi debitum iure petatis, et religionis, aut servitutis et ob | sequium, vel certè publicum mei erga tuam in me propensionem grati animi argumentum. Vale, meque, ut | soles, gratia et studio tuo complectere et foue. Datum Cremonae. Kal. Aprilis. MDLXXXV.

[1]) INDEX MOTECTORVM.

Adoramus te Christe
Inter natos mulierum
Paucitas dierum meorum
Antequam conuertam suspiro
Tu domine universorum
Duo Seraphin.
Benedictus Deus
Si bona suscepimus
O domine Jesu Christe
Ne derelinquas me
Ecce enim evangelizo vobis
Hæc dies quam fecit dominus
Ascendens Christus
Salve Regina
Regina cœli letare
Resurrexit
Alma Redemptoris
Ave Regina cœlorum
Noe, noe psallite
Pater noster
Virgo prudentissima
Agimus tibi gratias.

[2]) Aus Dedic.: Ad Illust. mum et Reverend. mum Dominum Nicolaum Sfondratum S. R. E. Cardinalem Amplissimum, dominum Colendissimum. Marcus Antonius Ingignerius, salutem et fœlicitatem.

Sicut in communi omnium hominum mœrore, quo, inter cæteras Italiæ urbes, civitas nostra præcipué, te nuper graui morbo ægrotante afficiebatur, et pijs, assiduisq; precibus publice priuatimq; adhibitis Deum, vt suum ecclesiæ sponsum, suum gregi Pastorem, suum Cremonensibus Episcopum, suum Romanæ vrbi, et orbi Christiano Cardinalem incolumem restitueret, enixé implorabat, nemini ego concessi, qui maiorem ex eo periculo molestiam, doloremq; contraxerit . . . Deumq; simul ex toto corde obsecro, et obtestor, ut te, quem nostris, et aliarum Ecclesiarum tam piis, tamq; importunis precibus victus, à beatæ vitæ premiis fruendis retardauit, et terris reddidit, vel (vt veré loquar) nostris è cœlo lachrimis deuocatum iterum dimisit, eundem diu nobis ciuibus, filiis, ouibusq; tuis, immó ecclesiæ sanctæ Dei incolumem seruare, et amplificare velit.

Cremonæ pridie Idus Septembris. 1587.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

migen fehlen also C. A. und T.[1]) In der k. k. Hofbibliothek zu Wien sind A. und B. vorhanden.

1587. Im gleichen Jahre druckte Angelo Gardano das fünfte Buch der 5stimmigen Madrigale von Ingegneri (!) mit der Dedikation an die Philarmonische Akademie in Verona, datiert aus Cremona, den 27. November 1587 (V. K. I, pag. 332).

1588 erschienen die 27 Responsorien der Charwoche mit dem Canticum Benedictus, mehreren Versen von Populeus und einem 6stimmigen Miserere, dessen Existenz in der Bibliographie bekannt ist, da Auriſi in der Cremona literata und Draudius in der Bibliotheca classica, sowie nach ihnen Walther im „Musikalischen Lexikon" (1732), Gerber im „Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler" (1812) und auch Fétis in der „Biographie universelle des musiciens" derselben Erwähnung thun. Woher letzterer die Notiz nimmt Responsoria Hebdomadæ sanctæ 4 vocum, Venetiis, apud Ang. Garbanum (?) 1581, wird schwer zu eruieren sein; wahrscheinlich ist die Jahreszahl und der Name des Buchdruckers einer jener vielen Irrtümer, die bei Fétis auf fast jedem Blatte berichtigt werden müssen, denn diese Responsorien erschienen laut dem oben Seite 78 mitgeteilten Titel 1588 bei Riciardo Amadino in Venedig.

Aus der Dedikation[2]) ist zu ersehen, daß sich Ingegneri durch die Vorträge des Dedikaten über Antiphonen, Responsorien und kirchliche Riten angeregt fühlte, die Charwochenresponsorien für seinen Domchor zu komponieren; er habe dieselben unter Thränen des Mitleides geschaffen und mit seinem Sängerchor vorgetragen.

Wie es gekommen sein mag, daß diese 27 Responsorien bis in die neueste Zeit als ein Werk Palestrinas ausgegeben wurden, ist bereits eingangs dieses Artikels gesagt worden. Der Unterzeichnete hat sie mit Widerstreben und mit dem ausdrücklichen Beisatz opus dubium der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken einverleibt und vorzüglich betont, daß aus den Freiheiten des Stiles gegenüber allen anderen Werken Palestrinas eine viel spätere Entstehungsperiode angenommen werden müsse, daß sie aber sicher vor 1630 komponiert worden sind. Aus dem aufgefundenen Druckwerke erkennt er die teilweise Irrtümlichkeit dieser Vermutung und hat keinen vernünftigen Grund, die Existenz dieses Stiles in Oberitalien schon für das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts anzuerkennen und zuzugeben, obwohl bisher in Neupublikationen kirchlicher Tonwerke aus jener Zeit solche Freiheiten nicht beobachtet werden konnten.

Was die Beweise Tiersots in Ménestrel von 1896 für die Authenticität der genannten Responsorien anlangt, so sind

---

[1]) Die fünf Messen sind betitelt:
Missa, Super Salue.
Missa, Super Kyrie Primi Toni.
Missa, Super Kyrie Secundi Toni.
Missa, Da pacem Domine.
Missa, Benedictus Deus. Octo voc.

[2]) Illustri et admodum R.do | Domino Marco Antonio Abbati Amidano | Domino Colendissimo. | M. Antonius Ingignerius fœlicitatem.

Memini te hoc anno, cum in cetu doctorum, et piorum hominum de | sacris Hymnorum, Antiphonarum, et Responsoriorum, aliarumq; | rerum ritibus, et origine, data occasione dissereres, dixisse, Igna | tium Apostolorum temporibus proximum quadam die Ecstasim | passum suauissimos Angelorum Deum laudantium concentus exau | disse, quorum alij alios voce preeuntes canendo subsequerentur, | atq; alij iteratis laudibus vicissim ex altera parte responderent, de | mum vero coniunctis omnium vocibus tota cęlestis regia diuinas laudes personaret; | Et ex eo tempore instituisse, vt responsoria inter laudandum Deum ad eãdem formam | à sacerdotibus in templis canerentur, quo Hierarchię cœlestis, et Angelicę Melodię | imaginem in terris Ecclesia referret. Atq; eo quidem ego sermone accensus statim ad | musicos numeros aptaui ea responsoria, quibus in Christi Domini morte deploranda | vtitur Ecclesia, vt ego quoque cum Angelis Christi mortem olim amare flentibus, et | cum Ecclesia tam dirę mortis memoriam cum lachrimis, et luctu çommemorante, | suo tempore, id est lugubribus, sanctisq; diebus cum meo cantorum choro in Basilica | nostra collachrimarer, et collachrimando cum Angelis concinerem. Ecce vero tibi hęc | eadem Responsoria musicis notis vestita dedicare volui; tibi inquam, cuius oratione | incensus ea decantaui, cuiq; pro immensis, ijsq; ingentibus in me adiuuando semper, et ornando meritis, çum parem gratiam referre nequeam, hęc una supererat via gra | tum meum animum testificandi, si merita, (quod hisce literis factum volo) in me tua, | et perpetua me colere memoria profiterer, et publico aliquo argumento alijs prędi | carem. Sed iam vale; meq; ut soles ama, et tua gratia, et authoritate complectere, et foue.

Cremonę Sexto Kl. Aprilis. MDLXXXVIII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sie eigentlich durch das Druckwerk von 1588 hinfällig geworden, und die Versicherung, daß sich im Pariser Konservatorium Abschriften der Responsorien mit der Angabe, daß Palestrina der Autor sei, befinden, ist ohne Wert.[1])

Es muß einem eigenen Artikel, etwa in der Musica sacra, überlassen werden, die kleinen Differenzen, welche besonders in der Schlüsselangabe und Textunterlage zwischen dem gedruckten Original Ingegneris und dem Abdruck im 32. Band S. 93—128 bestehen, genauer anzugeben. Es sei nur bemerkt, daß auch der vierte, sechste u. s. w. Vers des Canticum Benedictus mit dem Sicut erat von Ingegneri durchkomponiert worden sind; ebenso die geraden Verse des 6stimmigen Miserere, in welchem beim Verse Tunc acceptabis eine zweite Lesart für zehn Stimmen angegeben wird. An der genannten Stelle heißt es aber: „Alter chorus est in libro Lamentationum." Nun wird dieses Liber Lamentationum in der Bibliographie nirgends erwähnt; demnach bleibt für das einzige Exemplar der gedruckten Responsoria Ingegneris, das sich in meiner Bibliothek befindet, auch das 10stimmige Tunc acceptabis lückenhaft, ebenso das Sicut erat zum gleichen Psalm. — Vom Populo meus hat Ingegneri noch die Verse Quia eduxi te de terra, Quia eduxi te per desertum, Ego propter te flagellavi, Eduxi te de Egipto, Ego ante te aperui und Ego te potavi komponiert.

1589 erschien MARCI ANTONII | INGIGNERII | LIBER SACRARVM | CANTIONVM. | Que ad Septem, Octo Nouem, Decẽ, Duodecim, Sexdecim | voces Choris & coniunctis & separatis commode etiam | cum varijs Musicis Instrumentis concini possunt. | (Wappen des Dedikaten[1]) | Venetijs Apud

[1]) Die aufgeführten Handschriften reichen nicht über den Anfang unseres Jahrhunderts hinaus. Choron und Prince de la Moskova (Joseph Napoléon Ney) haben dieselben in gutem Glauben benutzt. Die Abschrift, die man von Kiesewetter aus Wien genommen hat, und welche aus dem lateranensischen Archiv zu Rom stammen soll, ist wahrlich ein äußerst schwaches Argument. Tiersot meint, man habe dem Unterzeichneten bei seinen Studien in Rom dieses angeblich zu St. Johann im Lateran befindliche Manuskript vorenthalten, oder es sei an einen andern Platz gebracht worden oder verloren gegangen u. s. w. Es ist Pflicht des Unterzeichneten, wiederholt dankend auf die Liberalität des Kapitels von St. Johann im Lateran zu Rom zurückzukommen, durch welche es möglich wurde, auch die einzigen Notenautographe Palestrinas zu entdecken (siehe 31. Bd. ein Facsimile von Populo meus und O crux ave); man wollte ihm nichts verheimlichen und hat nicht nur im Vatikan, in der sixtinischen Kapelle, in St. Peter und in St. Maria Maggiore, sondern auch im Lateran alle Vergünstigungen geboten und alle Mittel aufgewendet, um das Zustandekommen der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken zu ermöglichen. Wenn Tiersot den musikalischen Akademikern, welche mit dem prix de Rome bedacht werden, um auch Studien in älterer Musik und in römischen Archiven zu machen, a. a. O. den Rat gibt, nach diesen 27 Responsorien im Archive vom Lateran zu forschen, und den Wunsch daran knüpft, daß sie durch dieselben aufgefunden werden mögen, so hat er sicher etwas Unausführbares und Unmögliches gewünscht, denn er hat von Kopien des vorigen Jahrhunderts und den römischen Musikarchiven wirklich „eine falsche Vorstellung" (une fausse idée).

[1]) Ad Illustriss. et Reverend. | Dominum Nicolaum Sfondratum | S. R. C. Cardinalem Amplissimum. | Dominum Colendissimum. | Marcus Antonius Ingignerius, Salutem, et Felicitatem. |

Ciuitas nostra, quæ pro discessu Illustrissimę Ampl. Tuæ dolore confecta, et | squallore obsita, tanquam sponsa paulò diuturniorem viri absentiam impa | tienter deflebat, quò minus expectato, eò magis expetito nuncio, quem cer | ti Cives Roma detulerunt de propinquo Illustriss. Ampl. Tuæ reditu, tota | subito recreata, et exhilarata adeo fuit vt omnes omnium ordinum, atque | ætatum homines hac voce, quasi à somnò profundo suscitati, in spem opta | tissimam venerint, fruendi rursus iucundissimo purpureę lucis, et aurei illius | solis aspectu, quo nimis diu maximo cum mœrore, veluti cimmerijs tenebris | inuoluti, çaruerunt. Jamq; alia vrbis præ lętitia gestientis facies apparet: Jam omnes ad Ampl. | Tuam Illustriss pro dignitate excipiendam sese certatim accingunt: Jam viros primarios qui publi | co nomine Ampl. Tuæ Illustriss, prosperum, nobis felicem reditum gratulentur, et in vrbem dedu | cant, præmittere decernunt, Ego verò vt in commune gaudium, et publicum apparatum aliquid pro | mea parte conferam sacros hosce cantus musicos, immensæ, quæ meum ea de causa repleuit pectus | lętitiæ quasi testes et nuncios, vel potius vt oratores meos cum his mandatis mitto: vt Ampl. Tuam | Illustriss. meo nomine supplices venerentur; iter facientem studiosè comitentur; et longi, difficilisq; | itineris tędium si minus tollere, aliqua certe ex parte leuare nitantur. Quare ad Ampl. Tuę Illustriss. | pedes absens proiectus etiam atq; etiam rogo, vt hos cantus, quorum partem inter Missarum solem | nia aliquando probare non est dedignata, nunc obuiam iussu meo prodeuntes pro sua humanitate ne | aspernetur: vsque dum

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Angelum Gardanum | M.D.LXXXIX.— Bischof Nikolaus Sfondrato von Cremona wurde im Alter von 25 Jahren (1560) von Pius IV. zum Bischof von Cremona ernannt, wohnte mehreren Sitzungen des Konzils von Trient bei und war als Schüler des heiligen Karl Borromäus von Mailand aufs eifrigste bestrebt, die disziplinären Bestimmungen dieses Konzils in seiner Diözese durchzuführen. Im Jahre 1580 fand zu diesem Zwecke eine Diözesansynode zu Cremona statt. Schon Gregor XIII. hatte ihn zum Kardinalpriester der Titelkirche S. Cäcilia in Rom ernannt. Diesem frommen Manne (Ranke nennt ihn eine „jungfräuliche, unschuldige Seele") hatte Ingegneri bereits 1576 das 1. Buch der 5st. Mot., im Jahre 1587 das 2. Buch der 5stimmigen Messen gewidmet. Er sandte das Werk mit Ausdrücken aufrichtiger, kindlicher Liebe und Sehnsucht nach dem kunstsinnigen Diözesanoberhirten nach Rom. Bekanntlich[1]) wurde Kardinal Nikolaus Sfondrato nach dem Tode Papst Urbans VII. zum Papste erwählt und nannte sich Gregor XIV., starb jedoch bereits am 15. Oktober 1591 in einem Alter von 57 Jahren nach einem Pontifikate von 10 Monaten, 10 Tagen.

Von diesem Druckwerk, das zwei Motetten zu 7, 15 zu 8, 3 zu 9, 1 zu 10, 3 zu 12 und 1 zu 16 Stimmen enthält, bewahrt das Stadtarchiv zu Augsburg 8 Stimmhefte; die Landesbibliothek zu Kassel (s. den Katalog von Karl Israel von 1881, S. 32) und die Bibliothek zu Upsala ein vollständiges Exemplar, meine Bibliothek nur den Bassus secundus.

Diese Publikation veranlaßte die Lexikographen, den Ingegneri als den Ersten zu bezeichnen, der für 16 Stimmen geschrieben habe. Auch Baini erwähnt in den Memorie storico-critiche über Palestrina, II, 316 Anm. 636 das Werk Ingegneris, nennt aber fälschlich Antonio Gardano als Drucker und meint, das ganze Buch enthalte nur 16stimmige Motetten. Daß aber von Venedig her schon durch Willaert und die beiden Gabrieli Häufung der Stimmen und Ergänzung derselben durch Instrumente vor Ingegneri üblich war, braucht den Musikgeschichtskundigen an dieser Stelle nicht weiter erklärt zu werden.

1591 widmete Ingegneri seinem ehemaligen Diözesanbischof und nun Papst Gregor XIV. unter dem 12. September ein neues Werk, von dem der Unterzeichnete nur das Stadtarchiv in Augsburg als Besitzer nachweisen kann, nämlich Sacræ cantiones, senis vocibus decantandæ. | Liber primus. | Ad Sanctiss. D. N. Gregorium XIIII. | Pont. Max. & Opt. | (päpstliches Wappen.) | Venetijs apud Angelum Gardanum | M.D.LXXXXI.[2])

mihi ipsi liceat, coràm infimam purpureæ vestis oram demisse osculari, et | optato conspectu oculos pascere, atque animum desiderato tandem gaudio explere. Interea à Deo | Opt. Max. vt Ampl. Tuam Illustriss. nobis, vrbi Diœcesi incolumem quàm primum restituat, Sup | plicibus votis contendam. Cremona Cal. Februarij M.D.LXXXIX.

Index Motectorum.

Septem Vocum		
Lauda Syon Saluatorem	p.	1
Da pacem Domine	„	2
Octo Vocum.		
Canite tuba in Syon	„	3
O preciosum et admirandum	„	4
Duo Seraphin	„	5
Cantate Domino	„	6
Regnum mundi 1. pars	„	7
Annulo suo 2. pars	„	8
Beata viscera	„	9
Tibi laus	„	10
O quam suauis	„	11
Adoramus te Christe	„	12
Quem vidistis Pastores	„	13
Aue verum Corpus	„	14
Victime paschali	„	15
Super flumina Babilonis	„	16
O sacrum conuiuium	„	17
Exultate Deo	„	18
Nouem Vocum.		
Omnes sitientes	„	19
Exaudiat te Dominus	„	20
Hodie assumpta est Maria	„	21
Decem Vocum.		
Nuptię facte sunt	„	22
Duodecim Vocum.		
Cantate Domino	„	23
Emendemus in melius	„	24
Ecce venit desideratus	„	25
Sexdecim Vocum.		
Vidi spetiosam	„	26

[1]) Siehe Moroni, Dizionario Band XXXII, S. 304 und Freiburger Kirchenlexikon unter Gregor XIV.

[2]) Cvm scirem | Pater Beatissime | Sanctitatem tuam non illis solùm virtutibus, quæ admirationis plurimum habent, sed ijs etiam, quę amorem, | et gratiam conciliare solent, delectatam semper fuisse | summamque sapientiam, ac vitę integritatem cum summa humanitate coniunxisse, atq; adeò istam animi tui

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dasselbe enthält 24 Motetten, von denen 23 zu 6 Stimmen und 1 zu 12 Stimmen. Neuneinhalb Monate später schied auch Ingegneri aus diesem Leben.

1592 wurde das erste Buch der 4stimmigen Madrigale neu aufgelegt. Es stimmt dem Inhalte nach mit der Auflage von 1578 überein, hat aber keine Dedikation und ist im Stadtarchiv zu Augsburg komplet (V. K. I, pag. 332).

1606. Liber Secundus | Hymnorum | Quatuor Vocibus | Marci Antonii | Ingignerii | Nunc primum in luce editus. | Venetijs apud Ricciardum Amadinum | 1606. — Ein komplettes Exemplar der vier Stimmbücher besitzt das British Museum, Dr. E. Vogel den Cantus. Das 31 Nummern enthaltende Werk ist dem apostolischen Protonotar Alexander Guazzono gewidmet und von einem gewissen Alex. Lauda herausgegeben. [1])

Ingegneri wird „olim præfectus" genannt. [1])

Wenn auch diese Notizen über die Einzeldrucke von Werken Ingegneris noch unvollständig sind, da die erste Ausgabe des ersten Buches der 4stimm. Madrigale, der Liber Lamentationum (in 1588 vom Komponisten beim 10stimmigen Miserere erwähnt), der Liber primus Hymnorum und das erste Buch der 5stimmigen Madrigale noch unbekannt sind, so ersieht man doch die rege Thätig-

---

propriam in summa rerum omnium potestate modestiam retinere; non dubitaui has Sacras cantiones musicis exceptas modis, rem omnino nec amplitudine tua, nec meritis in me tuis dignam, sed quam tamen humanitatis tuę magnitudo subleuabit, augustissimo tuo nomini dicare, sicut olim tibi, et Episcopo, et Cardinali, labores te potisſimum auctore, ac patrono à me susceptos, quasi aliquos propensæ tuæ in me liberalitatis alumnos inscribere consueui. Ne aspernere, oro, fructus tuos; sed ad punctum temporis intuere; Deinde ad ea, quæ tuę, à te magnitudini debentur, quibus nihil maius polliceri potes, animum, ac cogitationem reuocabis. Ego certè, si hoc vnum ab humanitate tua impetraro, omni me beneficio cumulatum putabo.

Dat. Cremonę xij. Calendas Septembris. MDXCI.

Humillimus seruus
Marcus Antonius Ingegnerius.

Index Motectorum. Cantate Domino. — Jubilate Deo, Primus. — Jubilate Deo, Secundus. — Gloria in excelsis Deo. — Surrexit pastor bonus. — Antoni confessor magne. — In nomine Jesu. — O sacrum conuiuium. — Vnus ex duobus. — Ipsi sum desponsata. — Dexteram meam. — Ascendit Deus. — Beatus Laurentius. — Egredimini. — Ostendat faciem suam. — Estote fortes in bello. — Ego sum panis viuus. — O quam suauis. — Ego sum pastor bonus. — Ibi pascam eas 2. pars. — Regina cęli lætare. — Resurrexit sicut dixit. — Salve Regina. — Laudate Do. de cęlis. A 12.

[1]) PER ILLUSTRI ET ADMODVM R.DO ALEXANDRO GVAZZONO I. V. D. celeberimo Prothonotario Apostolico, et Cremon. Cathedralis Ecclesię Archipresbitero meritissimo.

ALEXANDER LAVDA. S. O. P.

Iampridem omnibus votis expetiui (Perillustris, et | Admodum R. Archipresbiter.) vt aliqua mihi se se offerret occasio; qua tibi meam erga te observantiam te | starer. Quare, cum liber hic Hymnorum Marci An | tonij Ingenierij ingeniossissimi istius Catedralis Musi | cis olim prefecti, ad manus meas peruenerit, factum | est, vt nullum alium ex multis mihi deligendum pu | tarim, cui has sacras Cantiones, quæ hactenus in tenebris delituerunt, | et dignius, et lubentius, quam tibi dicarem, et ex animo consecrarem | primum, vt me tibi deuinctissimum multis ex causis scias; deinde, vt prestantis viri tui observantissimi cantiones, tandem e tenebris erutæ. et | nominis tui inscriptione tanquam Palladis Clypeo munitę in lucem pro | deant; vtrvmque verò multis dabit observantiæ erga te meæ significationem non exiguam. Vale bonarum omnium virtutum splendor, fami | liæ tuę decus, et Cremonensis Cleri ornamentum precipuum.

Cremonę Kal. Septemb. MDCVI.

[1]) Inhalt dieses Buches:

Conditor alme siderum
Christe Redemptor omnium
Saluete flores Martyrum
Hostis Herodes impie
Audi benigne conditor.
Vexilla regis prodeunt
Ad cenam Agni prouidi
Jesu nostra redemptio
Veni creator Spiritus.
O lux beata Trinitas
Pange lingua gloriosi
Aue Maris stella
Quodcumque vinclis super
Doctor egregie
Vt queant laxis
Aurea luce et decore roseo
Pater superni luminis
Petrus beatus catenarum
Quicunque Christum quæritis.
Tibi Christe splendor Patris
Christe redemptor omnium
Lucis creator omnium
Exultet celum
Tristes erant
Deus tuorum militum
Sanctorum meritis
Rex gloriose Martyrum.
Iste confessor.
Jesu corona Virg.
Fortem virili pectore.
Vrbs beata.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

keit des Domkapellmeisters von Cremona für kirchliche und weltliche Vokalmusik. Sein Ansehen aber unter den Komponisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts leuchtet aus der Menge von Sammelwerken hervor, in denen sich Kompositionen von ihm vorfinden.

II. Marcantonio Ingegneri in Sammelwerken.

Zum erstenmale begegnet uns Marcantonio in der Sammlung, welche Giov. Batt. Mosto von Udine im Jahre

1577 publizierte (V. K. II, 425; C. B. III, S. 40; fehlt in E. S.) unter dem Titel Il primo fiore della ghirlanda musicale. Der Text lautet Più che mai lieto. Mit ihm sind vertreten Vinc. Bertolusi, Andr. Gabrieli (2), Gios. Guami, Orl. Lasso (3), Luca Marenzio, Gabr. Martinengo, Claudio Merulo (4), Dom Michele, Fil. di Monte (2), Gio. Batt. Mosto (4), Annib. Padoano, Gian. Palestina (!), Marc' Ant. Pordenon (2), Bartol. Sponton, Aless. Striggio und Giaches de Wert.

1579 nahm Giov. Batt. Mosto in der Sammlung Corona degli Madrigali a 6 voci das zweiteilige Mirate occhi miei auf (E. S. S. 192, C. B. III, 40; fehlt bei V. K.).

1582 erschien im ersten Buche des Sammelwerkes „Il lauro secco" das 5stimmige Madrigal „Già non mi maraviglio" (V. K. II, 429; C. B. III, 27; E. S. unter 1582a). Eine spätere Ausgabe erschien 1596 V. K. II, 475 und C. B. III, 30).

1583 finden wir in Leonhard Lechners Harmoniæ miscellæ (E. S. pag. 194) die zwei 5stimmigen Motetten Factus est repente und Surrexit pastor aus dem oben beschriebenen Einzelwerk Ingegneris von 1576 aufgenommen.

— — Drei 4stimmige Madrigale: Non mi togl' ben mio, Non puo dolce vita und Spess' in parte sind in der von Andrea Pevernage besorgten Harmonia celeste aufgenommen (V. K. II, 431; C. B. III., 42; E. S. unter 1583c); Neuauflagen erschienen 1589, 1593, 1605 und 1614. In denselben ist jedoch die Komposition von Ingegneri Spess' in parte weggelassen (V. K. II, 452).

— — das Sammelwerk von Cesare Corradi „Li Amorosi ardori," L. I, a 5 voci weist das Madrigal Amor se pur sei auf (V. K. II, 434; C. B. III, 34; E. S. unter 1583e).

1584. Im Fronimo Dialogo des Vincenz Galilei (Venedig, Gir. Scotto) fol. 169 (C. B. I, 335) wurden die zwei 4stimmigen Madrigale Spesso in parte und Non mi tolga aufgenommen. Bekanntlich setzte Galilei die Werke der besten Komponisten seiner Zeit in Lautentabulatur, auch Werke von Vinc. Ruffo, Palestrina, G. M. Nanino, G. Animuccia, Al. Striggio und anderer.

1585 publizierte Hubert Waelrant die Sammlung Symphonia Angelica mit zwei 4stimmigen Madrigalen Ingegneris: Chi vol veder und den zweiteiligen Vedra i biondi capei (V. K. II, 438; C. B. III, 44; E. S. unter 1585b).

— — In den von Giulio Gigli gesammelten Sdegnosi ardori (siehe V. K. II, 440 und 444, letztere mit der Jahreszahl 1586, sowie E. S. unter 1586 g) hat auch Ingegneri über den Text Ardo si, ma non t'amo eine 5stimmige Komposition geschrieben. Spätere Ausgaben erschienen 1590, 1594 u. 1611. (V. K. II.)

1586 publizierte Angelo Gardano eine Sammlung mit dem Titel „Musica spirituale" (V. K. II, 445 und E. S. unter 1586 Gardano). An derselben beteiligte sich Ingegneri mit den 5stimmigen Nummern Signor mio und dem zweiteiligen Vergine ch' obedisti.

1588 wurden die berühmtesten Musiker Italiens von einem gewissen Antonio Morsolino in Brescia veranlaßt, über den Text „Ero cosi dicea ch' era il suo Amor" und in derselben Tonart Kompositionen einzusenden. Diese Sammlung erschien unter dem Titel „L'AMOROSA ERO" und enthält auch einen Beitrag von Ingegneri (V. K. II. 451; C. B. III, 39). Der selige Giovenale Ancina, ein Schüler des heiligen Philipp Neri, fand dieses Druckwerk und veränderte den weltlichen Text, wie er überhaupt zu thun pflegte, in einen geistlichen zu Ehren des heiligen Petrus; das betreffende Exemplar ist in der Bibliotheca Vallicelliana zu Rom unter O 35 zu sehen. Die übrigens nicht neue Idee, für einen und denselben Text mehrere Komponisten zu gewinnen, ging von Marcantonio Martinengo aus, der den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Text gedichtet hatte, welcher zuerst von Lelio Bertani komponiert worden war.

1589 findet sich im Musicale essercitio des Lud. Balbi, Kapellmeisters an der Antoniuskirche zu Padua, das Madrigal Non mi toglia von Ingegneri. Balbi hat übrigens nur die Oberstimme der genannten Madrigalkompositionen benützt, das Übrige selbst umgemodelt (V. K. I, 50; II, 454; E. S. unter 1589a).

1590 wurde das 8stimmige Madrigal Perche mi segui in den DIALOGHI MUSICALI gedruckt (V. K. II, 456), welche in den Jahren 1592 und 1594 in Neuauflagen erschienen sind.

— — In Friedrich Lindners „Corollarium geistlicher Gesänge" (E. S. 1590b) sind acht Motetten von J. aufgenommen worden, nämlich Beata viscera (8stimmig), Canite tuba (8stimmig), Duo Seraphim (8stimmig), Ecce venit (12stimmig), Pueri Hebræorum mit zweitem Teil (5stimmig), Quem vidistis (8stimmig), Tibi laus (8stimmig) und Victimæ Paschali (8stimmig). Mit Ausnahme des Pueri, das im Lib. I der 5stimmigen Motetten 1576 steht, sind die übrigen Nummern dem Druckwerke von 1589 (s. oben S. 88) entnommen. Das in Nürnberg gedruckte Werk spricht von „præstantissimis nostræ ætatis musicis."

1590 in den NOVI FRUTTI MUSICALI, welche i. J. 1610 eine Neuauflage erlebten, steht das 5stimmige Madrigal Quel' acqua esser vorrei. Beide Ausgaben s. E. S. 1590g und 1610b, und V. K. II, 460 und 498.

1591 begegnen wir in der Sammlung von Simone Verovio der 3stimmigen Canzonette Spirituali dem Ingegneri mit der Komposition L'alma più (C. B. II, 369). Sein Name fehlt in dieser Ausgabe, ergibt sich jedoch aus der Ausgabe von 1599 (V.. K. II, 485).

1593 erschien auf Rat des Giov. Matteo Asola unter Beiträgen „der berühmtesten Komponisten unserer Zeiten" das Sammelwerk FLORINDO, E ARMILLA, in welchem die 5stimmige Komposition Hor la spinge von Ingegneri ist. In der Dedikation wiederholt sich die Versicherung des Druckers, daß i più Illustri Maestri, che siano a nostri tempi, an der Vertonung der mehrstrophigen Pastoralcanzone mitgewirkt haben, und daß dieselbe ihre wahre Schönheit erst durch den Schmuck da tanti bellissimi spirti empfingen (V. K. II, 470).

1593 Eine 4- und 5stimmige Madrigalsammlung aus den Werken „dei più famosi, et Eccellenti Musici" führt den Titel NVOVA SPOGLIA AMOROSA (V. K. II. 470) und enthält die zwei 4stimm. Madrigale Spesso in parte del ciel, Chi vuol veder mit dem zweiten Teil Vedrà.

1594 Die erste Ausgabe der MADRIGALI PASTORALI mit dem Titel IL BON BACIO enthält ein 6stimmiges Madrigal La vaga Pastorella von Ingegneri (V. K. II, 472 und für die späteren Ausgaben von 1600 und 1604 V. K II, 485 [auch C. B. III, 30] und 488, sowie E. S. unter 1594a).

1595 sammelte Francesco Stivori VAGHI E DILETTEVOLI MADRIGALI zu 4 Stimmen, unter denen von Ingegneri das Madrigal Se già tempo bramai (V. K. II, 472 und E. S. unter 1595 Stivori) sich befindet.

1596 Madrigali a otto voci de diversi eccellenti et famosi autori enthält von Ingegneri das Madrigal Perche mi segui ancora. Eine spätere Ausgabe erschien 1597 (V. K. II, 473 und E. S. 1596a Phalesius).

1597 publizierte P. Phalesius in Antwerpen 4stimmige Madrigale unter dem Titel Il vago alboreto di Madrigali et Canzoni und nahm aus der unter 1595 erwähnten Sammlung der vaghi e dilettevoli Madrigali auch Ingegneri mit „Se gia tempo bramai" herüber. (V. K. II, 477 und E. S. unter 1597c). Eine spätere Ausgabe erschien 1620 mit gleichem Inhalt.

1600 erschien der zweite Teil des Tempio armonico, den P. Giovenale Ancina im Jahre 1599 publiziert hatte, unter dem Titel Nuove Laudi Ariose della B. V., eine Auswahl, welche der Priester Giov. Arascione auf Anregung Ancinas ediert hat. Die meisten dieser Gesänge hatten vorher profanen Text, den Arascione und Ancina durch geistliche Texte ersetzten. Den Inhalt des Tempio armonico siehe V. K. II, 482. In C. B. II, 350 ist auch der Inhalt der Fortsetzung des Don Arascione angegeben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und M. A. Ingegneri mit zwei Nummern auf S. 47 und 49 vertreten; es kann nicht eruiert werden, welche der profanen Madrigale Ingegneris Araxcione oder Ancina mit geistlichen Texten versehen haben.

1603 sammelte Bodenschatz sein großes Florilegium (E. S. S. 236), in welchem das 8stimm. Duo Seraphim von Ingegneri als Nr. 74 steht.

1604 verwandelte Orfeo Vecchi mehrere 5stimm. Madrigale durch Unterlage lateinischer Texte in kirchliche Kompositionen. Unter denselben befindet sich auch das Madrigal Tall' hor per trovar pace von Ingegneri, dem Orfeo Vecchi den lateinischen Text Maria Magdalena unterlegt hat (V. K. II, 490). Die Baßstimme ist auch in meiner Bibliothek.

1611 erschien unter Redaktion von Abraham Schadaeus das Promptuarium Musicum (E. S. unter 1611), in welchem das 8stimmige Motett Duo Seraphin (auch im „Corollarium" von 1590 und bei Bodenschatz 1603) aufgenommen ist, von dem Ambros Mus.-Gesch. 3. Band S. 570, 3. Aufl., schreibt, daß es den Gabrielischen Stil noch in seiner ganzen Pracht zeigt.[1])

1613 erschien das seltene Buch El Melopeo von Cerone, in welchem sich auch ein Kanon von „Anton Ingignero" als Beispiel in Partiturform mit Taktstrichen vorfindet.

Die Musikkataloge von Alessandro Vincenti zu Venedig, welche ich in der Beilage zum 15. Jahrg. (1883) von R. Eitners Monatsheften für Musikgeschichte publiziert habe, erwähnen im Katalog von 1619 nur Hinni Ingegneri à 4. In dem Katalog von 1649 sind unter den Messe a più voci che non hanno basso (d. h. Orgelbaß) die von Marc' Antonio Ingegneri à 5 e 8 mit der Preisangabe 2 Lire (in der nämlichen Rubrik sind die 12 Bücher Messen von Palestina (!) auf 48 Lire geschätzt) angekündigt. Unter der Rubrik Altre Opere da Chiesa varie steht ohne nähere Bezeichnung Inzegneri à 4 zum Preis von 3 Lire (in der gleichen Abteilung sind Palestinas (!) 5stimmige Offertorien für 8 Lire ausgeboten.)

In der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München weist Jul. Jos. Maier im Katalog der musikalischen Handschriften zwei 5stimm. für Orgel bearbeitete Motetten von M. A. Ingegneri und ein 6stimm. Motett des gleichen Komponisten aus zwei Orgeltabulaturbüchern nach.

Im Katalog der Musikbibliothek von König Johann IV. von Portugal (1649, Neudruck, Porto 1874) stehen: Sacr. Cant. lib. 1 à 6; Missar. lib. 2 à 5; S. 31 nur lib. II hymnorum à 4; S. 35 Sacr. Cant. lib. 1 à 4 u. lib. 1 à 5; S. 53 Sacr. cant. 7—16 voc. u. Madr. lib. 1 à 4, leider immer ohne Jahr und Ort! Endlich noch S. 464 ein 9stimm. Ante tronum Dei.

Die Bibliographie nennt noch einen Angelo Ingegneri, der 1598 ein Werk über die darstellende Poesie und die Art scenischer Ausstattung geschrieben hat (C. B. I, 7; siehe Fétis' Biographie IV, 398, wo eingehendere Notizen zu lesen sind); derselbe stammt aus einer Venetianerfamilie, ist um 1545 geboren und führte ein wechselvolles Leben. Wahrscheinlich ist er mit Marcantonio aus Verona verwandt.

Ein Fra Tomaso Antonio Ingegnieri wird in C. B. zweimal erwähnt, II, 244 und 521. Gaspari weiß uns S. 245 zu erzählen, daß Frate Tomaso in Bologna 1671 geboren, 1691 in den dritten Orden des heiligen Franziskus getreten und am 19. Sept. 1726 gestorben sei. Die Bibliothek in Bologna bewahrt von ihm Psalmi Vespertini pro totius Anni festivitatibus, duplici Choro concinendi. A. F. Thoma Antonio Ingegnieri a Bononia Tertii Ordinis Divi Francisci, Sacræ Theologiæ Magistro dicati. Bononiæ 1719. Typis Fratrum Peri (zehn Stimmenhefte). G. Busi setzte dieselben in Partitur (C. B. II, 521) und Gaspari bemerkt, daß diese den Jesuiten dedizierten Psalmen noch in diesem Jahrhundert in der Kapelle des hl. Blasius zu Cento, wo jener neun Jahre Kapellmeister war, gesungen wurden. Ob dieser Tomaso J. nur Namensvetter Marcantonios gewesen ist, oder in näherer verwandtschaftlicher Beziehung aus einer späteren Generation mit ihm stand, ist einstweilen nicht zu erweisen.

Wer von den freundlichen Lesern dieser bio-bibliographischen Studie in der Lage

[1]) Der Beisatz „Ingegneri aus Cremona" und „Kapellmeister des Herzogs von Mantua" ist als falsch nachgewiesen; ebenso eine ähnliche Bemerkung im 4. Bande S. 354.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist, Berichtigungen oder Ergänzungen zu geben, sei herzlich darum gebeten und dafür des Dankes sicher, denn die Musikgeschichte, vorzüglich die des 16. Jahrhunderts, bedarf der Mitwirkung vieler und fleißiger Hände und solcher Augen, die auch auf das scheinbar Kleinliche und Unbedeutende Gewicht legen, damit in mosaikartiger Weise die Züge der eifrigen und tüchtigen Vokalkomponisten genannter Periode deutlich und klar werden.

Regensburg. Fr. X. Haberl.

Kritiken und Referate.

Neumen-Studien. Abhandlung über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Von Oskar Fleischer. Teil II. Das altchristliche Rezitativ und die Entzifferung der Neumen. Leipzig. Verlag von Fried. Fleischer, 1897.

Der fleißige Verfasser übergibt uns hier den II. Teil seiner Neumen-Studien, deren I. Teil im K.-Mus.-Jahrbuche 1896. S. 101 bis 110 besprochen wurde. Auch dieser Teil gibt Zeugnis von dem ernstlichen Streben, Klarheit in die Neumenfrage zu bringen und wir sind dem Verf. dankbar für die schönen Resultate, welche er aus seinen Untersuchungen und Forschungen gewonnen hat. Ist auch die Sache noch nicht so weit gediehen, daß man Neumen, wie sie z. B. die Manuskripte von St. Gallen enthalten, entziffern könnte, so sind doch einige Richtpunkte gegeben, welche weitere Forschungen wirksam unterstützen können.

Für diesen II. Teil sieht der Verf. seine Aufgabe darin, die Anwendung der Accente als Tonzeichen in den ältesten Dokumenten kirchlichen Gesanges nachzuweisen und weitere Entwicklung, beziehungsweise Umgestaltung in der Folgezeit darzulegen. Diese Aufgabe löst er in 11 Kapiteln: 1) die Klagelieder Jeremiä; Jüdische und christliche Klagelieder; 3) die Lamentationen zweier neapolitanischer Handschriften; 4) Ururspüngliche Fassung der Klagelieder; 5) die Psalmodie; 6) das Rezitativ in Tonarten; 7) Gegenseitiges Verhältnis der Neumen-Systeme; 8) die Kadenzen; 9) Melodiebildungslehre des 9.—12. Jahrhunderts; 10) Neumen-Verbindung und Mensur der Neumen; 11) Gruppen-Neuma und Schlüssel-Neuma.

Das älteste Denkmal der lateinischen Neumation ist die Amiatiner-Bibel in der Bibliotheca Mediceo-Laurenziana in Florenz,[1]) welche, sicherlich um das Jahr 700 geschrieben, die Klagelieder Jeremiä und den Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen mit Neumen versehen enthält. Diese Neumen sind der Hauptsache nach noch die Prosodien oder Accente, sie sind Träger der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes; Zeichen der Komma-Kadenz ist der Podatus, bei einsilbigen lateinischen Wörtern der acutus. Zeichen der Kolon-Kadenz ist der Circumflex, dem stets ein gravis folgt. Die Punkt-Kadenz hat nur am Abschlusse der Strophe statt, welche durch die hebräischen Wörter Aleph, Beth u. s. w. sich kenntlich macht. Musikalisch bedeutet der tonus currens wohl unser a, der Akut unser b, der gravis g, der Circumflex bg, das Schlußzeichen g f, so daß der Ambitus dieser Gesänge nur die Quart f g a b umschließt.

In althebräischen Gesängen finden wir wirklich ein Vorbild für den lateinischen Lamentationen-Gesang. Fétis führt einen hebräischen Gesang an, welchem er ein sehr hohes Alter zuschreibt und welcher viele Ähnlichkeit mit den Lamentationen der Kirche hat. Ähnlich gestalten sich auch die Klagelieder des Mittelalters z. B. Planctus Karoli aus dem 9. Jahrhundert, Planctus Mariæ. Während im Codex Amiatinus die Zeilen ohne Rücksicht auf die Neumen gezogen sind, ist in zwei neapolitanischen Codices, von welchen der eine dem 9., der andere dem 10. Jahrhundert angehört und welche ebenfalls die Lamentationen neumiert enthalten, schon beim Schreiben Raum für die Neumen gelassen, welche wohl später eingetragen sind. Neue Zeichen erscheinen darin, aber keines prinzipiell neu, so dem Torkulus und Quilisma ähnliche Zeichen. Auch deutet die Virga nicht mehr bloß ein einfaches Aufsteigen zur nächsthöheren Stufe, ebenso der Punkt nicht mehr ein einfaches Absteigen

[1]) Dieser Kodex kam durch den Abt Ceolfried von Weremouth in England nach Italien, da dieser Abt (der Lehrer Bedas) dem Grabmale St. Peters in Rom ein Exemplar der Bibel in der Übersetzung des hl. Hieronymus opfern wollte (i. J. 776.) Wie dasselbe nach Florenz gekommen ist, ist unbekannt.

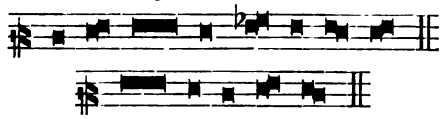
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zur nächsttieferen Stufe, sondern ein Auf- und Absteigen schlechthin. Das alte Prinzip ist durchbrochen. Die Neumatoren fangen an, aus den Accenten melodische Zeichen des Auf- und Absteigens zu machen; auch auf die Länge und Kürze der Textsilben wird allmählich Rücksicht genommen, und die Länge wird durch eine kleine Umgestaltung des kurzen Zeichens angezeigt. Hieraus, schließt der Verf., ist klar ersichtlich, daß die Neumen einer Tonmessung keineswegs entbehrten und diese sichtbar hervortrat noch vor der Mensuralzeit. Das war, meine ich, doch die primitivste Tonmessung, welche mit der viel späteren Mensur nicht in einen Vergleich gebracht werden kann; da sie bloß zur Bezeichnung von langen oder kurzen Silben diente, allein vom Texte abhing und für sich nicht gebraucht wurde.

Während im Cod. Amiatinus die drei Lektionen oder Alphabete die nämliche einfache Melodie haben, zeigt der zweite neapolitanische Kodex schon abwechselnde Melodien, deren Umfang ebenfalls sich etwas erweitert hat. Teilweise wird mit dem tonus currens auf b, nicht auf a begonnen, und das Gruppenneuma, welches über Aleph, Beth etc. steht und aufgelöst auf den nachfolgenden Text verteilt ist, steigt bei letzterem selbst bis c.

Neben dem Gesange der Lamentationen zieht der Verf. auch die Psalmodie zur Betrachtung herbei. Diese, sowie alle jene Vortragsstücke, welche den Accentus ausmachen, werden von dem Gesetze des Pneuma beherrscht und stehen unter demselben Gesetze: „gemäß der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes an den verschiedenen Einschnitten in die Monotonie eines nur accentisch modifizierten currens bestimmte Kadenzformeln einzuführen."

In den ältesten Zeiten des Christentums wurden die Psalmen unverkürzt und unvermischt mit Antiphonen rezitiert. Der Verf. spricht als unbedenklich die Meinung aus, daß die Formeln des I. Tons



die älteste Psalmodie war, da sie ganz mit der Melodie der Lamentationen übereinstimmt und der von den Kirchenvätern behaupteten Einfachheit des Kirchengesanges entspricht.[1]) Die Psalmodie gründet sich nicht auf die Oktavgattungen, sondern höchstens auf Ausschnitte derselben, vielmehr nur auf Quarten und Quinten. Das diatonische Tonsystem ist der gemeinsame Boden, auf dem sich beide Erscheinungen (Psalmodie und Oktavgattungen) erheben konnten. Die veränderten Verhältnisse forderten später eine weniger kunstarme Gesangsform. Und da konnte man sich dem Einflusse der viel höher stehenden griechischen Musik nicht entziehen. Darum nahm die Kirche in der Folgezeit kunstreichere Gesänge in ihre Liturgie auf.

In den ersten Jahrhunderten der Kirche war es Gebrauch, daß das Volk (später der Klerus allein) durch Repetition eines Verses oder durch Einfügung eines andern passenden Spruches inmitten oder am Ende eines Psalmes an dem Kirchengesange sich beteiligte. Aus solchen Zwischenrufen sind nachstehends wahrscheinlich die Antiphonen, Responsorien u. s. w hervorgegangen. Vorzüglich kam in Gebrauch, den Psalmen einen Lobspruch auf die heilige Dreieinigkeit anzufügen, doch läßt sich die Zeit nicht angeben, wann dies in der abendländischen Kirche eingeführt wurde.

Was dann der Verf. ferner über die Psalmodie und namentlich über die Doxologie Gloria Patri etc. vorbringt, bedarf gar sehr der Berichtigung. S. 49 heißt es: „Im Abendlande ward die Doxologie ständiges Eigentum der Psalmodie und allen Psalmen angehängt. Bald stellten sich verschiedene ärgerliche Varianten heraus. Die Häretiker, die da behaupteten, daß Christus nicht von Ewigkeit her mit Gott gleichberechtigt, sondern erst später geworden sei, sangen Gloria Patri per Filium, in Spiritu sancto u. ä., und so sah sich die Kirche genötigt, den Gesang gerade dieser Doxologie streng zu überwachen. Ein rationelles Heilmittel ergriff nach Theodoret der Bischof Leontius von Antiochia im 4. Jahrhundert, er unterdrückte einfach den Vordersatz der Doxologie und ließ nur die Schlußworte εἰς αἰῶνας αἰώνων (in sæcula sæculorum) singen. Die lateinische Kirche folgte ihm hierin, und so blieb von der ganzen psalmodischen Doxologie nichts übrig, als die Worte: sæcula sæculorum oder sæculorum. Amen. Die Vokale der Worte *EVOVAE* (Evovae) dienten sodann zu deren Abkürzung. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß das Amen nur ein Zusatz ist. So wurde denn das Sæculorum. Amen die stehende Schlußklausel der Psalmodie und hat noch heute diese Verwendung, die ohne jene geschichtliche Entwicklung einfach unverständlich ist."

[1]) Die gleiche Melodie hat ein „Exultet" in der Paléographie mus. IV. 174.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine geschichtliche Entwicklung des Evovae ist zum richtigen Verständnis der Sache nicht notwendig, es ist auch keine vorhanden; diejenige, welche der Verfasser gibt, ist unrichtig, weil sie auf einem totalen Mißverständnis beruht. Aus seiner Darstellung kann man nicht anders als annehmen, daß seit dem 4. Jahrhundert in der abendländischen Kirche die Doxologie lautet: Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto in sæcula sæculorum, Amen. Ist dies so?

Es ist wahr, daß die Griechen noch heutigen Tages das sicut erat in principio nicht in ihrer Doxologie haben, ferner daß man in den frühesten Jahrhunderten verschiedene Formeln gebrauchte, und daß die Kirche das Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto, sicut erat in principio etc. festhielt gegenüber den Häretikern, besonders den Arianern, welche die Gottheit Jesu Christi, seine Wesensgleichheit mit Gott dem Vater und dem heiligen Geiste und seine ewige Berechtigung zu gleicher Verehrung und Lobpreisung wie die beiden andern göttlichen Personen leugneten, — daß aber die abendländische Kirche den zweiten Teil der Doxologie auf die Worte in sæcula sæculorum eingeschränkt habe, davon weiß die Kirchengeschichte und die Geschichte der römischen Liturgie nichts. Auch Gerbert, welchem der Verf. obige Daten entnommen, schreibt nichts von einer solchen Verkürzung. Was jenen Leontius angeht, so verhält sich die Sache ebenfalls anders. Dieser war ein arianischer Bischof, und da Flavian (wahrscheinlich der katholische Bischof in Antiochia) mit einer großen Anzahl Mönche bei einer Versammlung oder einem Gottesdienste anwesend war, und die Mönche mit kräftiger Stimme sangen: Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto, schwieg er und sang bloß die Schlußworte: in sæcula sæculorum; er wagte es nicht, schreibt Nicephorus, es ihnen zu verbieten, weil er einen Aufstand fürchtete. Diese Form der Doxologie, fügt er bei, gewann in den Kirchen Gottes (d. i. den rechtgläubigen) allgemeine Aufnahme. Die abendländische Kirche ist nicht dem häretischen Leontius gefolgt. Vielmehr hat das Konzil zu Vaison 529 bestimmt: „Weil nicht bloß zu Rom, sondern im ganzen Orient, in ganz Afrika und Italien wegen der Arglist der Häretiker, welche lästernd sagen, der Sohn Gottes sei nicht ewig mit dem Vater gewesen, sondern in der Zeit geworden, bei allen Schlüssen nach „Gloria“ auch „sicut erat in principio gesprochen wird, so haben wir beschlossen, daß auch in allen unsern Kirchen (der Provinz Gallien) dasselbe gesprochen werde.“ Daß dies seitdem durch alle Jahrhunderte hindurch in der ganzen römisch-katholischen Kirche beobachtet wurde, darüber hätte der Verf. sich gar leicht überall genügende Aufklärung verschaffen können.

Mir scheint, er habe sich durch das oftmalige Vorkommen des „sæculorum, amen in den theoretischen Schriften des Mittelalters und durch den fast steten Gebrauch des Evovae in Manuskripten und Drucken täuschen lassen. Diese Worte, welche ja bei jedem Psalme den Schluß bildeten, hatten mit ihren Tonformeln gar keinen andern Zweck, als den Sängern die Schlußkadenz des betreffenden Psalmtons anzuzeigen. Denn es genügte nicht, bloß den Psalmton, welchen die Antiphon forderte, zu wissen, weil mehrere Psalmtöne mehrere verschiedene Klauseln hatten; letztere mußten den Sängern angezeigt werden, da nur die theoretisch mehr gebildeten Sänger die Regeln wußten, nach denen die clausula des Psalmtones mit dem Anfang der Antiphon in Übereinstimmung zu bringen sei. Solcher clausulæ oder diffinitiones, auch differentiæ genannt, gab es zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten eine große Menge, wie z. B. Guido für den I. Ton in den Officiis allein 12 angibt. Deswegen kann auch die Berufung auf Elias Salomon[1]) keinen gültigen Beweis dafür geben, daß die letzte Silbe des sæculorum selbst für den I. Ton auf F fallen müsse, denn der um 300 Jahre ältere Guido hat bei mehreren Differenzen auch einen andern Ton. Noch weniger kann diese Stelle als Beweis gelten, daß die ursprüngliche Psalmodie nur auf F stand und man im 13. Jahrhundert noch den wahren Sachverhalt kannte (S. 50). Salomon redet hier nur von den verschiedenen von ihm statuierten sæculorum amen resp. deren Melodien für den I. Ton. p. 50. heißt es: „Die Doxologie verschmolz so innig mit der Psalmodie, daß beide allmählich als unzertrennbar galten.“ Dies ist nicht ganz richtig; in der abendländischen Kirche war die kleine Doxologie Gloria Patri etc. stets, seit dem 5. oder 6. Jahrhundert, mit einem Psalme verbunden resp. sie bildete den Schluß desselben. Die griechische Kirche z. B. die Liturgie des heil. Chrysostomus, verwendet dieselbe oftmals selbständig.[2])

[1]) Elias Salomon schrieb seinen Traktat um 1274, welcher die damalige Praxis des Choralgesanges in der Diözese Perigueux angibt. Siehe K.-Mus.-Jahrb. 1889. S. 17.

[2]) Dr. J. Amberger. Pastoraltheologie II. Bd. 337 ff. Regensburg, Pustet, 1852.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Verf. fährt dann weiter: „Aber sie (die Doxologie) war nicht das alleinige fremde Element in der Psalmodie: es traten auch andere Einschiebsel auf. Je ausgedehnter diese waren, desto mehr mußten sie den Zusammenhang der Verse eines Psalmes lösen, und in der That wurde man denn mit der Zeit durch solche Erweiterungen gezwungen, auf die Rezitation eines ganzen Psalmes zu verzichten und sich auf einzelne Bruchstücke und gar nur einzelne Verse der Psalmen zu beschränken. Die Erweiterungen oder Antiphonen traten für die Rezitation vikarierend ein. Daß alle diese Antiphonen sich nicht in der monotonen psalmodischen Rezitation bewegten, ist selbstverständlich."

In der Wirklichkeit aber verhält sich die Sache ganz anders. Erstens ist die Doxologie kein fremdes Element in der Psalmodie, sie bildete, wie gesagt, die beiden Schlußverse eines jeden Psalmes und wurde und wird nach der nämlichen Weise gesungen, wie die übrigen Verse eines Psalmes. Zweitens gab und gibt es regelmäßig keine „Einschiebsel" (oder Antiphonen) zwischen die Psalmverse. Solche Wiederholung der Antiphon nach einem oder zwei Versen eines Psalmes kam früher an Festtagen vor beim Absingen des Magnificat in der Vesper und des Benedictus in den Laudes,[1]) und diese Verlängerung diente dazu, dem Celebranten Zeit zu lassen zur Incensation aller Altäre in der Kirche. Aus dem gleichen Grunde wird am Feste Mariä Lichtmeß während der Austeilung der geweihten Kerzen das Canticum Simeonis in gleicher Weise gesungen. Ebenso wird in der Matutin das Invitatorium nach dem je zweiten Verse des 94. Psalmes wiederholt. All dies beruht auf einem rein äußerlichen Grunde und hat nie einen Einfluß auf die Entwicklung oder Zurückdrängung der Psalmodie ausgeübt. — Drittens nötigten solche Einschiebsel oder Erweiterungen mit der Zeit durchaus nicht, auf die Rezitation des ganzen Psalmes zu verzichten u. s. w. Dem Verf. schwebte wohl, als er dieses schrieb, der Introitus, das Offertorium und die Communio im Gesange beim heil. Meßopfer vor, welche nur einen Psalmvers, die beiden letzteren nur eine Antiphon aufweisen. Hiebei hat der Verf. das Chorgebet, Officium (Brevier) ganz außer Acht gelassen, worin das ganze Psalterium auf die Woche verteilt ist, und wornach im Chore die Psalmen vollständig und unverkürzt mit ihren Antiphonen zu rezitieren oder zu singen sind.

Der Introitus bestand vor Gregor d. Gr. aus einem oder auch mehreren Psalmen. Dieser Papst jedoch hob für jeden Tag und jedes Fest vor dem Psalme einen Vers als Antiphon aus, auf welche der erste Vers des Psalmes mit Gloria Patri folgte, daran schloß sich die Repetition der Antiphon, welche anfänglich auch noch vor der Doxologie eingeschaltet wurde.[1]) Das Offertorium und die Communio bestanden in den ältesten Zeiten aus Psalmen, welche der Chor sang, während die Gläubigen ihre Opfergaben zum Altare brachten und die heilige Kommunion empfingen. Nachdem beides aufhörte, wurde der Psalm auf einige Verse, zuletzt auf einen einzigen, auf eine Antiphon eingeschränkt.

Hieraus ist ersichtlich, daß alle diese Umstände mit dem Wesen der Psalmodie in gar keinem Zusammenhange stehen.

Die älteste Psalmenklausel findet der Verf. in dem Gruppen-Neuma der Klagelieder, es bewegt sich ein Tetrachord (f g a b) auf und ab. „Genau das nämliche sind die „Tropen" des Hermann Contraktus, deren Kenntnis er dem Schüler ganz besonders, selbst noch vor Erbauung der „Hand" ans Herz legt. Denn fast die ganze Praxis des Gesanges beruhte auf ihnen." (S. 52.)

Die acht Tonarten unterscheiden zu können, dazu bedurfte es etwas mehr Wissen, als bei unserem Dur und Moll, wobei es sich einzig und allein um die Terz handelt. Man muß die verschiedenen Tonverhältnisse der einzelnen Oktavreihen kennen, und dazu fordert Hermann nicht bloß die Beachtung des Diatessaron, sondern auch noch die Diapente und Diapason; besonders wirksam erscheint ihm eine Sechstonreihe. All das führt er unter dem Namen „Tropen" vor. Es ist also doch ein Unterschied zwischen den Tropen Hermann's und dem genannten Gruppen-Neuma. Dieser Tonlehrer[2]) legt die Erlernung dieser Tropen dem Schüler nicht selbst vor Erlernung der „Hand" (der sog. Guidonischen Hand) ans Herz, weil es diese „Hand" damals noch nicht gab, sondern Hermann mahnt den Schüler, all das d. h. proprias cujuscunque diapente et diatessaron species, tam manus quam vocis exercitio sich einzuprägen. Das manus exercitium wird etliche Zeilen später ausgedrückt durch mono-

[1]) Gerbert. De Cantu I. 502.

[1]) Dr. J. Amberger l. c. II. 59.

[2]) Gerbert, Script. II. 141 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

chordi usu, durch das Monochord soll sich der Schüler diese Tropen zu Gehör bringen oder vorspielen.

Sicher ist, daß in den ersten christlichen Jahrhunderten der gottesdienstliche Gesang sehr einfach war, ob aber die Psalmodie sich nur in der einzigen Melodieform der Klagelieder bewegt habe oder ob man auch andere Formen benützte, müssen wir dahingestellt sein lassen. Im 5. Jahrhundert waren schon Antiphonen im Gebrauch, ebenso Responsorien nach den Lektionen; der heil. Benedikt schreibt für das Offizium auch Hymnen vor.[1])

„Wir finden im liturgischen Rezitativ aller christlichen Kirchen, bemerkt der Verf. (p. 55), jene uralte Melodie im dritten Plagaltone verwendet, und zwar vorzugsweise verwendet. Nicht etwa erscheint diese als eine Einzelform neben andern gleich-berechtigten, sondern gerade sie ist die Hauptform, die Norm alles Rezitierens. Dies wird übrigens durch Aurelianus Reomensis, also im 8. Jahrhundert ausdrücklich in längerer allgemeiner Ausführung dargelegt u. s. w." Diese Ausführung Aurelians kann nicht als Beweisstelle beigezogen werden, die Auffassung derselben durch den Verf. ist unrichtig: Aurelian will besagen, daß die alten Sänger, statt dem Tone (Tonart), in welchem die Responsorium gesungen werden, die allseitige Herrschaft (auctoritatem) auch über die dazu gehörigen Versus zu lassen, diese Verse in einem andern Tone setzen oder singen. Hier ist von der „vollen Autorität des (in Frage stehenden dritten plagalen) Tones" keine Rede. Ebensowenig ist die zweite Stelle richtig. Hier redet der Autor von bestimmten Antiphonen des VI. Tons, welche ihren Anfang im VI. Ton nehmen, aber im V. Ton schließen. Es bedeutet origo nicht den „Ursprung", von dem sich alle Melodieen herleiten, sondern bloß den „Anfang" einer Antiphon.

Neben der psalmodischen Rezitation traten rein melodische Gesänge allmählich immer mehr und mehr als gleichberechtigt auf. Diese waren besonders griechischer Herkunft und bauten sich auf den antiken griechischen Tonarten auf. Dieses mag (glaube ich) schon bald, nachdem die christliche Kirche das Heidentum überwunden hatte, ihre Liturgie höher entwickeln konnte und dazu auch die Künste in ihren Dienst nahm, geschehen sein.

Den griechischen Einfluß würde ich weiter hinaufrücken, als der Verf. zu thun scheint, indem er sagt (S. 58), das ganze spätere Mittelalter kenne spätestens vom 9. Jahrhundert an die Psalmodie nur in der durch Tonarten differenzierten Gestalt. Schon Alkuin († 804) redet von den Tonarten. Auch in dem beredten Schweigen der ältesten Schriftsteller, die über die Psalmodie geschrieben haben) wie St. Augustin, die Instituta Patrum, Nicetius, Agobard, Amalarius u. a.) findet der Verf. ein Zeugnis, daß die griechischen Tonarten erst später in den abendländischen Kirchengesang eingedrungen seien. Hiegegen ist zu sagen, daß des hl. Augustin Werk „de musica" bloß von Metrik handelt, den zweiten Teil dieses Werkes, vom eigentlich Musikalischen handelnd, zu schreiben, erlaubte ihm, unterdessen Bischof geworden, seine Amtsbürde nicht mehr. Die Instituta Patrum gehören höchstens dem 10. Jahrhundert an, sie bezwecken bloß eine würdevolle Vollführung des Chor- und Meßgesanges, sprechen aber gleichwohl von toni. Der Traktat des Nicetius ist eine Ermahnung an seinen Klerus, im Chore mit Einstimmigkeit und Würde zu singen, und keine Belehrung über Theoretisches.

„Stammhalter des Griechentums war vor allem der Hof von Ravenna unter Theodorich d. Gr.; der Brief des Bontius über die Musik, „den dieser im Auftrage Theodorichs an den Frankenkönig Chlodwig schrieb, bezeugt die Verbreitung griechischer musikalischer Anschauungen nach dem Frankenreiche. Die dort entstehende fränkische Schule von Musiktheoretikern (Alkuin, Remigius, Regino, Odo, Hukbald und nicht zuletzt die St. Gallener und Reichenauer Schule) wurde sodann die Vertreterin der Tonarten und der griechischen Musiktheorie, mit der sie denn auch völlig durchdrang." (S. 58.) Verhält sich dies alles so?

Bontius hat an Chlodwig nicht geschrieben,[1]) sondern letzterer wendete sich an Theodorich, er möchte ihm einen Zitherspieler (citharœdum) senden. Deshalb wandte sich Theodorich mit einem Briefe, worin er das Lob der Musik feiert und von den 15 tropi redet, an Bontius. Als ein guter Sänger und Zitherspieler gefunden war, sandte der König denselben nebst einem Briefe, worin von Musik weiter nichts vorkam, an Chlodwig. Um diese Zeit scheint man überall nur das altgriechische System gekannt zu haben. Sollen nun die Tonarten und das griechische System durch die fränkische Schule in den Kirchengesang hinein-

[1]) Regula S. Benedicti, cap. 9—17.

[1]) Migne Patrolog. lat. LXIX. 570.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

getragen worden sein? Dem widerspricht die Geschichte. Schon Pipin erholte sich Sänger von Rom, Karl der Große ebenfalls, P. Vitalis sendete solche nach England, von daher kam auch Alkuin. Es liegt nichts näher, als daß das nahe Rom von dem byzantinischen Kirchengesange beeinflußt wurde und die neuen concentischen Gesänge nebst der Theorie der acht Tonarten von da aus in die Welt ausgingen. Ekkehard IV. berichtet ja, daß auf Verlangen Karl's zwei Sänger mit den sog. gregorianischen Antiphonarien nach Frankreich gesendet wurden, von welchen einer, Romanus, in St. Gallen blieb und den römischen Gesang lehrte, und von da an verbreitete sich dieser Gesang nach allerwärts, besonders nach Deutschland (Teutonia).

Der Verf. sucht dann alles und jedes auf die Klagelieder-Melodie zu beziehen, welche ihm als die autoritative und Urmelodie erscheint, so z. B. bei dem Neuma oder Tropus, welchen Hukbald für den I. Ton angibt: a G F E | G F E D. Hier sieht er die Klagelied-Melodie, die letzten zwei Töne seien bloß ein Anhängsel um zur Finale D zu gelangen. Auch die Antiphon Nos qui vivimus soll er bei seinem Lehrvortrag gewählt haben, weil sie ihm als am meisten autoritativ galt. (Derlei Ansichten sind meines Erachtens pure Übertreibungen.)

Etwas seltsam klingt die Art und Weise, wie sich der Verf. die Entstehung der verschiedenen Psalmtöne denkt. Um dem Schüler deutlich zu machen, daß die Versetzung der nämlichen Melodie auf andere Stufen auch die Veränderung dieser Melodie in Bezug auf die Lage des Halbtons und somit auch eine Änderung des modus (Tonart) zur Folge hat, bringt Hukbald dies durch seine Tonzeichen zur Anschauung, er legt nach und nach ein Tetrachord oder Pentachord immer um eine Stufe höher. Dies gibt dem Verf. Anlaß zu schreiben (S. 60): „Hier haben wir den nackten Vorgang der primitiven Kombination von Tonart und Psalmodie vor uns." Die übrigen Psalmtöne sollen also eine bloße Versetzung der Urmelodie auf andere Stufen mit den nötigen Veränderungen und Anhängseln sein? Das kann ich unmöglich glauben. Durch solche Veränderungen, wobei z. B. an die Stelle einer Sekunde eine Terz eintrat, habe auch die Neumation Schaden gelitten, indem nun das Zeichen, welches vorerst einen Halbtonschritt bezeichnete, nun einem Ganztonschritt u. s. w. zugewiesen war. „Die Bedeutung der Neumen änderte sich mit jeder neuen Tonart, die Zeichen waren nicht mehr eindeutig" (S. 61).

Die Alten nannten kleine Tongänge, welche durch ihre Tonfolge oder Tonwendungen einen bestimmten modus anzeigten, Tropen, daher auch z. B. Hermann Contraktus Tetrachorde und Pentachorde Tropen nennt. Anfänglich waren sie wohl sehr einfach und erweiterten sich nach und nach. Die Tetrachorde und Pentachorde, welche bei Mus. und Hermann auch tropi genannt werden, sind bloß für Schüler bestimmt, für den praktischen Gebrauch hat schon Hukbald weiter ausgeführte Tropen, denen die Silben No ano und dergl. unterlegt sind. Fast jeder Schriftsteller des 11. und 12. Jahrhunderts hat seine eigenen Tropen. Die Neumen waren von dem Usus (dem Gesang nach mündlicher Überlieferung) abhängig,[1]) und so wurden sie oft verschieden ausgelegt, weshalb wir so viele Klagen wegen Nichtübereinstimmung hören. „In Italien und Südfrankreich hat man sich vor der Vieldeutigkeit der Neumen dadurch geschützt, daß man die Zeichen cheironomisch nach Höhe und Tiefe ordnete, ein Verfahren, welches ohne weiters zur Linien-Neumation führen mußte." (S. 61) Für allgemein kann dies doch nicht gelten; da gerade die nicht cheironomisch gehaltene Neumenschrift durch die römischen Sänger nach St. Gallen gebracht wurde, und Guido, in Italien lebend, so viel zu klagen hat.. Und gerade letztere Schriftweise finden wir überall verbreitet.

Im siebenten Kapitel bespricht der Verf. das gegenseitige Verhältnis der Neumen-Systeme. Die direkte Weiterbildung der ältesten Neumation des Cod. Amiatanus ist das italienische (longobardische) Neumensystem, welches durch Höher- oder Tieferstellung der Zeichen leicht lesbar ist. Doch scheint man, meint der Verf., dieselbe auch mehr kurrent für Privatzwecke (?) gehalten zu haben, da Romanus eine solche nach St. Gallen brachte, wo sie weiter ausgebildet wurde (fränkische Neumenschrift); diese konnte der mündlichen Belehrung nicht entbehren. Die spanischen Neumen stammen erst aus dem 10. Jahrhundert. Über spezifisch englische Neumen ist bisher nichts bekannt geworden; doch findet sich ein irisches eigentümliches Neumensystem vor. Die provençalischen Neumen sind

[1]) Die Neumen selbst wurden nicht Usus genannt, wie der Verf. sagt (S. 61), sondern der Gesang nach Neumen. Joh. de Muris (Gerb. s. III. 202) schreibt auch: propter hoc hujus (hujusmodi?) cantus nomen usus accepit."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zur Erklärung wenig brauchbar, es lösen sich alle Zeichen in uniforme Punkte auf.

Da die wichtigsten Zeichenformen der fränkischen Neumation mit der italienischen sehr übereinstimmen, so muß man die erstere so gut wie möglich auf die klare italienische zurückzuführen suchen, um derartig notierte Gesänge lesen zu können. So ist es besonders mit dem Clivis, welcher stets einen Halbton umfaßt (c h, f e), später auch eine abwärtsgehende Terz mit Auslassung des Halbtones; damit ist schon viel gewonnen, weil dadurch die Tonart leichter erkannt wird.

Eine große Rolle zur Entzifferung der Neumen spielen dann die Kadenzen. Von diesen geht ja auch die Neumierung aus: Komma-, Kolon-, Punkt-Kadenz. Die Hauptkadenz schließt stets mit der Finale, manchmal mit der Affinale. Die alten Tonlehrer haben sich viel mit den Kadenzen (Distinktionen) beschäftigt und bestimmt, mit welchen Tönen in jedem modus die Mittelkadenzen schließen können.

Um an die Lösung der Neumenfrage zu gehen, ist ferner notwendig eine genügende Kenntnis der mittelalterlichen Melodiebildungs-Lehre.[1]) Diese fußt auf der Lehre der Tonarten als ihrer wesentlichen Grundlage; jede Tonart liebt aber besondere charakteristische Intervalle und Gänge, dies unterscheidet sie ungemein von unseren Dur- und Moll-Tonarten.

Bei dieser Gelegenheit schreibt der Verf.: „Mit den griechischen Gesängen aber drang auch die Mannigfaltigkeit der griechischen Tonarten ins Abendland und die abendländischen Theoretiker bemühten sich nach Kräften, das alte im Volke durch die Psalmodie befestigte Gefühl für die Dur-Tonart auszurotten und dafür das künstlichere griechische Tonartensystem einzubürgern. Sie brandmarkten die Dur-Tonart als tonus peregrinus und das Dur-Tetrachord als bäuerisch. Dennoch gelang ihnen ihre Bemühung nur halb."

Dies hat der Verf. doch wohl nur in Vorliebe für die Urmelodie und in Nichtberücksichtigung der Verhältnisse geschrieben. In welchem Theoretiker mag er denn etwas gelesen haben, das nach einem Ausrottungsgelüste schmeckt? Fürs andere wurde der kirchliche Gesang nicht vom Volke, sondern vom Klerus ausgeführt und könnte man wohl glauben, daß damals das Volk so kultiviert gewesen sei, an der Psalmodie teilzunehmen? Als die Theoretiker ihre Wirksamkeit begannen, gab es in Deutschland und an den Grenzen des Frankenreiches noch Heiden, welche erst bekehrt werden mußten. Ob diese Dur oder Moll liebten, davon wissen wir nichts. Unter allen Theoretikern nennt allein Aribo den Gang F E D C bäuerisch. Mit dem tonus peregrinus ist der Verf. völlig in die Irre geraten. Der tonus peregrinus ist ein irregulärer Psalmton,[1]) welcher nur in Verbindung mit bestimmten Antiphonen vorkommt, er ist aber nur im ersten Teile Dur. Daß das griechische Tonsystem dem Dur nichts weniger als feindlich gegenüber steht, das geht daraus hervor, daß der V. VI. VII. VIII. Ton Dur-Tonarten sind und der I. und III. Ton sehr häufig sich in Dur bewegen. Unter solchen Umständen ist es mehr als sonderbar, zu schreiben: Die Ausrottung des Dur gelang ihnen nur halb.

Unrichtig ist (S. 90), daß bei zweifelhaften Fällen einer Tonart-Bestimmung die Verwandtschaft der Tongänge mit der Formel des Sæculorum auch fernerhin den Ausschlag gab. Dazu diente, wie schon oben bemerkt, das sæculorum niemals, sondern dafür gab es eigene Formeln, neumæ. Vergl. Gerbert, Script. II. 48. a.

Unrichtig ist auch die Regel S. 91 gefaßt: „eine Melodie darf nur mit einem solchen Tone beginnen, der von der Finale nach oben und unten nicht weiter als eine Quint entfernt ist." Da könnte man ja schließlich mit allen Tönen einer Tonart anfangen, was auch der Verf. eingesehen hat. Jedoch die Tonlehrer drücken sich bestimmter für jede Tonart aus und haben nicht bloß eine passende Auswahl unter den Tönen getroffen. Auf der nämlichen Seite, Zeile 23 ist ein Druckfehler stehen geblieben, es muß heißen, mit E oder C (statt c).

Beachtenswerte Winke und Regeln gibt der Verf. im Verlaufe des 9. Kapitels, welche vorzugsweise für die Ausdeutung von Neumenschriften mit Höhenstellung Geltung haben, aber teilweise auch bei fränkischer Neumation versucht werden können. Die Bemühungen des Verf. nach dieser Richtung hin sind sehr anerkennenswert, zu bedauern aber ist, daß er in Bezug auf das, was die alten Tonlehrer vortragen und auf das Liturgische nicht zur Klar-

[1]) Hiezu habe ich schon früher eine Vorarbeit geliefert: „Die Choralkompositions-Lehre vom 10. bis 13. Jahrhundert" in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1872. S. 57 ff.

[1]) Cæcilia, (Red. H. Oberhoffer), Trier. 1864. Nro. 7; 1870. Nr. 5.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

heit gekommen ist. Immer und überall spielt das Evovæ als der eigentliche Tropus, als das Erkennungszeichen der Tonarten hinein und wird als eigentliches Neuma finalis erklärt (was es doch einzig und allein für die Psalmodie ist), welches dann auch am Anfange und in der Mitte des Gesanges oft erscheint. Als hervorragendes Zeichen des Tropus oder Neuma finalis gilt ihm Clivis und dieser soll stets an viert- oder fünftletzter Stelle erscheinen, da auch der Tropus daselbst beginnen soll. Hier vermischt der Verf. wieder die Tropen der Psalmodie mit den Tropen anderer, concentischer Gesänge; die Anwendung beider ist ganz verschieden.

Falsch ist die Regula des Elias Salomon und der tonus discretivus des Johann de Muris (S. 95) aufgefaßt, indem der Verf. sagt, daß unter diese discretivæ claves (F, G, a, ♮) die authentischen Tonarten im allgemeinen nicht unter dieselben hinunter und die plagalen nicht (doch ausnahmsweise) über dieselben gehen dürfen. Johann Muris aber schreibt, daß, wenn in einem Tonstücke mehr Töne oder Noten über dem betreffenden Unterscheidungston stehen, dasselbe dem authentischen Tone zuzurechnen sei; findet sich aber die Mehrzahl unter einem solchen Tone, so gehöre es einem Plagalton an.

Im 10. Kapitel geht der Verf. auf die Neumen-Verbindungen und die Mensur der Neumen ein. Bei der Lehre von den Tonverbindungen zu Gruppen (?) lehnte man sich an die grammatikalische Syntax der Sprache an. Die ganze Melodiebildung ward darnach geformt. Das geschah, als die Musik das Übergewicht über das Wort gewann, als neben der psalmodischen Rezitation auch concentische Weisen Platz fanden. Bei der Rezitation trat das Wort über den Ton hervor, und nur, wo der Sprachtext eine Ruhepause machte, da durfte sich die Stimme mit einer entsprechend kurzen oder längeren, immer aber maßvollen und bescheidenen Tonbewegung hören lassen (Kadenz). Der concentische Gesang aber ging nicht bloß über einen tonus currens hinweg, sondern versah auch manche Silben des Textes mit einer Mehrheit von Tönen; immer beachtete der Gesang auch die syntaktischen Abschnitte des Textes.

Aber auch innerhalb eines Abschnittes mußten die Tongruppen oder Figuren in einem schönen Verhältnisse stehen, wie auch, wo immer möglich die Abschnitte zu einander.

Hier bespricht der Verf. des Näheren die Verbindung der Neumen zu Figuren[1]) und Gruppen, wie dies Guido und Aribo lehren. Alle Töne einer Gruppe oder Figur müssen mit dem Endtone derselben in konsonantem Verhältnis stehen und dürfen sich nicht um mehr als um eine Quint davon entfernen. Hierzu kommt nun die Forderung einer Symmetrie der Tonfiguren in einem Abschnitte nach der Zahl der Töne. Hier wird vom Verf. als Gesetz aufgestellt: „Hierbei gilt eine Gruppe an zeitlicher Quantität oder Tondauer genau so viel als die andere, d. h. eine eintönige Neume wird so lange ausgehalten, als die ihr entsprechende zwei- oder dreitönige u. s. w."

Hier hätten wir also den Takt und das strengste Taktmaß. Der Verf. nennt es (S. 104) eine der thörichtesten Anschauungen, daß das frühe Mittelalter bis zum 12. und 13. Jahrhundert nicht einmal die primitivsten musikalischen Empfindungen gekannt habe. Ob Fétis und Ambros dies bestimmt behaupten, untersuche ich nicht; die allgemeine Ansicht ist es gewiß nicht. Aber das ist sicher, daß die kirchlich-liturgischen Gesänge (Choral) nie im Takte gesungen wurden. Es war immer Gesang (im freien Rhythmus, ausgenommen die Hymnen und die über metrische Texte komponierten Gesänge. Finden sich in den vom Verf. angeführten neapolitanischen Manuskripten oder in der longobardischen Neumation auch lange Zeichen, so stehen dieselben immer über langen Silben und begründen noch kein Metrum für die Komposition, dieses ist immer nur vom Texte abhängig.

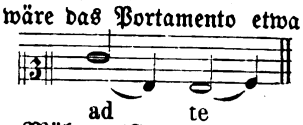
Es beruht die jetzige Weise, den gregorianischen Choral in freiem Rhythmus vorzutragen auf keiner „aus lauter Mißverständnissen hervorgegangenen Tradition" (S. 118). Man beansprucht doch den taktfreien Vortrag für unser Rezitativ und hält es für notwendig, Kunstsängern und Kunstspielern keine engen Schranken zu setzen und ihnen zur rechten Zeit tempo rubato oder ad libitum zu gestatten. Die alten Gesänge mit Prosatext sind im Grunde nichts anderes als reich ausgestattete Nachbildungen der freien rezitativischen Psalmodie und deuten oft genug durch einen tonus currens auf ihre Abstammung hin. Wie die Kadenzen der ältesten rezitativischen Gesänge

[1]) Die Neumenzeichen aus dem Manuskripte von Montecassino scheinen nicht ganz richtig zu sein (S. 101).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und der Psalmodie und die Silben des tonus currens taktfrei gesungen wurden, ebenso wurde es ohne Zweifel mit den Silben und Melismen der concentischen Gesänge gehalten.

Um den Takt zu rechtfertigen und zwar bei allen gregorianischen Gesängen, verweist man auf das 15. Kapitel von Guido's Mikrologus und Aribo's Glossen dazu. Ich habe diese Traktate wiederholt zur Hand genommen und finde von einem eigentlichen taktmäßigen Vortrage nichts darin. Man übersieht dabei 1) daß diese Regeln nur die Komposition betreffen; die Überschriften der betreffenden Abschnitte lauten: De commode componenda modulatione; de construendo cantu; modulandi commoditas; proponat sibi Musicus, quibus ex his divisionibus faciat cantum; de opportunitate modulandi (Gerb., Script. II 14. 15. 212. 216. 226); 2) daß diese Regeln bloß metrische Gesänge betreffen oder quasi metrische, d. h. solche, deren Distinktion (Abschnitte, Sätze) gleich lang, fast die gleiche Zahl von Silben enthalten. Daß hierbei der Kompositeur die Länge oder Kürze der Textsilben berücksichtigen muß, versteht sich von selbst. Ebenso wird erfordert, daß die Neumen (ähnlich den Versfüßen in schöner Proportion zu einander stehen, und namentlich die einzelnen Verszeilen oder Abschnitte nicht zu ungleich gegen einander gestaltet werden. Daß Guido hier nur metrische Gesänge im Auge hatte, beweist auch seine Berufung auf die Ambrosiani (Hymnen). Eigentlich liturgische (prosaische) Gesänge zu komponieren, lag damals kein Bedürfnis vor; man komponierte aber fleißig Prosen oder Sequenzen und besonders außerkirchliche Gesänge mit metrischen Texten.[1]) Von den prosaischen Gesängen aber sagt Guido, daß sie Gleichheit der Teile und Distinktionen nicht berücksichtigen; 3) heißt es ausdrücklich: (pag. 15): „Musicus faciat cantum, sicut Metricus . . . nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permittit. Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quod mens, in qua ratio est, delectatur.“ Also kann von einem strengen Takte keine Rede mehr sein, am wenigsten bei prosaischen Gesängen. Nötigt man solchen den strengen Takt auf, so erhält man ganz unrhythmische, übelgeformte, unschöne Gebilde, wie die Beispiele im 11. Kapitel zeigen.

Daß man im Mittelalter die schweren Neumen Neumæ liquescentes (S. 109) genannt habe, dafür ist mir kein Zeugnis bekannt, ebensowenig, daß die liquiden Konsonanten l, m, n, r, wenn sie die Silben schließen, eine neuma liquescens verlangen; beide citierten Stellen sprechen nicht von den liquiden Konsonanten, sondern von dem schleifenden Überführen einer Silbe und eines Tones in einen andern. In dem Beispiele, welches Guido gibt, schließt kein derartiger Konsonant eine Silbe. Das liquescere sehe ich nicht über den Silben te und le, sondern über Ad; in einem vatikanischen Kodex steht über ad ein Cephalicus, und es wäre das Portamento etwa so auszuführen:  Hieronymus von Mähren (Couss. Script. I., 87) verlangt auf die mit einem liquiden Konsonanten endigenden Silben eine plica.

Nun kömmt der Verf. wiederholt auf den Takt zu sprechen und schreibt: „Die Komposition des spätern Mittelalters und der modernen Zeit fußt in rhythmischer Beziehung durchaus auf dem Takte, d. h. auf der Durchführung einer periodischen Wiederkehr immer oder fast immer derselben Zahl von Zeiteinheiten, von denen eine oder mehrere durch eine merkliche Schallverstärkung hervorgehoben werden. Diese Rhythmik ist von der sprachlichen Beschaffenheit des Textes nur insoweit abhängig, als die dem Texte eigene Rhythmik die Wahl des Taktes beeinflußen kann; ist die Wahl aber einmal getroffen, so muß der Takt durchgeführt werden, sei es auch auf Kosten der sprachlichen Beschaffenheit des Textes. Je mehr der Text rhythmisch gebaut ist, desto leichter wird es, ihn rhythmisch taktmäßig in Musik zu setzen.“

Der Verf. nimmt an, daß etwa vom 9. Jahrhundert an das Rezitativ aufgehört habe, die alleinige offizielle Gesangsform der christlichen Kirche zu sein (S. 112) und von da an auch concentische Gesänge Platz gefunden haben. Dies beruht jedoch auf einem Irrtum. Schon im 6. Jahrhundert gab es Antiphonen und Responsorien, welche gewiß keine Psalmodien waren. Aurelian (9. Jahrhundert) spricht von Responsorien, Traktus, Alleluja, von ausgedehnten Antiphonen bei den Bittgängen u. a.,[1]) welche er (schreibt er) nicht

[1]) Deshalb schreibt auch Guido (Gerbert, Script. II., 17. a.), sowie auch andere: „ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus . . . . .“

[1]) Gerbert, Script. I. 54. b.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

behandeln will, weil sie zum Usus der Kirche nicht gehören, d. h. weil sie nicht Gesänge sind, woran sich viele durch Tradition unterrichtet beteiligen, sondern welche bloß von Singmeistern vorgetragen werden.

Wenn nun concentische oder melodische Gesänge im Takte auszuführen sind, und die Wahl der Taktart, ob zweiteilig oder dreiteilig, nicht so leicht ist, so ist es ganz auffallend, daß darüber, weder in den Gesangbüchern die mindeste Andeutung noch in den Lehrbüchern eine zufriedenstellende Anweisung dazu gegeben wird. Die Mensuralisten haben ihren Takt aufs genaueste bestimmt, und die lange Reihe der Theoretiker von Alkuin bis Tinktoris, selbst diejenigen, welche neben der Mensuralmusik auch den gregorianischen Gesang behandeln, sagen kein Sterbenswörtchen von einer derartigen Mensur des Chorals; was Guido und Aribo schreiben, ist mißverständlich genug.[1])

„Von der Auflösung einer Silbe in eine Reihe von Tönen macht das 11. und 12. Jahrhundert den ausgiebigsten Gebrauch, so daß sich oft 20, 30, 50 Töne auf einer einzigen Silbe finden. Am meisten zeichnet sich im griechischen Gesange das Alleluja durch ein Übermaß von Melismen aus, es war von vorneherein melismatischen (pneumatischen) Charakters." S. 110.

[1]) Auch aus Hukbald's Angaben (Gerbert, Script. I. 183), um welche R. Schlecht sich so viele Mühe gegeben hat, läßt sich eine Lehre vom Takt nur gewaltsam herauspressen. Wie könnte man einem Schüler das Verhältnis zwischen kurzen und langen Silben und Tönen leichter klar machen als durch die Proportion 1 : 2? Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß damit eine taktmäßige Folge verlangt werde, ebenso wenig als mit dem Satze „infra scandendi legem vocem continere". Bei prosaischen Texten und Gesängen gibt es keine geordnete Folge von Versfüßen und um so weniger einen Takt. Auch pedibus plaudere bedingt noch durchaus keinen Takt. Wie läßt sich damit dann der Satz Hukbald's zusammenreimen, daß in den Abschnitten bloß der letzte Ton lang sei, alle andern aber kurz? Hukbald will nur, daß das, was kurz ist, kurz, und was lang ist, lang vorgetragen und auch ein gleichmäßiges Tempo eingehalten werde. Marchettus von Padua schreibt direkt: „Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur". Gerbert, Script. III. 69. b.

Da nun die zu einer Silbe gehörigen Töne einen Takt bilden sollen, so muß man, um 20, 30, 50 Töne in einen Takt einzuschließen, und dies mit den modernen Noten anschaulich zu machen, wenigstens zu Zweiunddreißigstel-Noten seine Zuflucht nehmen, die eintönigen Neumata aber durch die längste Notengattung ausdrücken. Das wird nun, glaube ich, gerade kein anziehendes Bild geben. Oder man wird sagen, das Melisma muß auch in Takte geteilt werden. Aber wie? Die neumierten Bücher geben gar nichts von einer solchen Abteilung an. Und wenn z. B. das Alleluja von vorneherein pneumatischen Charakter hatte, also taktfreier Gesang war, und wenn das Alleluja in dieser Form von der abendländischen Kirche aufgenommen wurde, so wird man auch bei andern Melismen das nämliche beobachtet haben. Solche ausgedehnte Melismen sind aber schon weit älteren Datums als vom 11. und 12. Jahrhundert.

S. 115 wird das Quilisma, jenes Neumenzeichen, welches andere neuma gradata nennen, auch tremula, besprochen, aber es bleibt immer noch unklar. Ich glaube, hierbei darf man die Tradition nicht aus dem Auge lassen und ihr doch ein Recht zugestehen. In 99 von 100 Fällen ist dies Zeichen mit D E F oder G a ♭ oder a ♮ c übersetzt und diese Steigung (neumæ gradatæ) scheint ja die Form dieses Zeichens selbst anzudeuten.

Nun wendet sich der Verf. nochmal zum Takte, um namentlich aus Hukbald sein Dasein zu beweisen. Dieser Beweis ist ihm aber nicht gelungen. Denn alles, was da vorgebracht wird, bezieht sich nur auf das Tempo und einen proportionellen Vortrag. Zwischen Tempo und Takt ist aber ein großer Unterschied. Numerose canere heißt auch nicht „im Takte singen", sondern der rhythmischen Beschaffenheit des Textes Rechnung tragen und zwischen langen und kurzen oder betonten und unbetonten Silben ein schönes Verhältnis walten zu lassen. Die Alten glaubten dies Verhältnis durch 1 : 2 klar machen zu können, und wenn wir heutzutage noch einem guten Redevortrag aufmerksam zuhören, können wir dasselbe entdecken. Dies Verhältnis galt aber niemals als mathematisch scharf abgemessen. Hukbald hat die Commemoratio brevis, welcher der Verfasser die meisten Stellen entnommen, für den Chordienst seines Klosters geschrieben, und zwar gelten die Bemerkungen, wie für den Psalmengesang, so auch für den Gesang der Antiphonen, Introitus u. s. w.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(vel alia quælibet melodia). Für Beides fordert er gleiches, ohne den geringsten Unterschied zu machen: æqualitas, daß alle wie aus einem Munde sprechen und singen mit gleichmäßiger Betonung und gleicher Melodie. Inæqualitas nennt er es, wenn dabei manche Silbe und mancher Ton zu lang gedehnt oder zu kurz genommen wird, oder die wechselnden Chöre nicht gleiches Tempo einhalten. Was lang ist, soll gleich lang, was kurz ist, soll gleich kurz gesprochen und gesungen werden. Diese æqualitas, diese Gleichmäßigkeit nennt er (Gerb. Script. I. 228.) rhythmus, latine numerus. Haben nicht auch Cicero und Quintilian diesen numerus für die Rede verlangt, die Anwendung verschiedener metra, damit dieselbe nicht durch versmäßiges Dahinschreiten unwirksam werde? So wenig für die Rede ein gleiches Metrum notwendig, ebensowenig der Takt für diesen einstimmigen Gesang. Der Verf. urteilt ganz unrichtig, wenn er den jetzigen frei rhythmisierten Choralgesang einen sterilen nennt, wahrscheinlich hat er noch nicht Gelegenheit gehabt, einen guten derartigen Choralgesang zu hören, in Italien hat er ihn gewiß nicht gehört.

Im letzten Kapitel geht der Verf. auf das Gruppen-Neuma und das Schlüssel-Neuma über. Er führt da die sogenannten Tropen uns vor Augen, deren eigentümliches Wesen zugleich ihre große Wichtigkeit für Neumen-Entzifferung und Musikgeschichte darlege. Es werden hier mehrere Spezimina von Tropen nach einer vatikanischen Handschrift aus dem 11. bis 12. Jahrhundert mitgeteilt und daran Erläuterungen geknüpft. Aber es betrifft nur italische oder lombardische Neumation, wo durch Höhenstellung der Neumen die Intervalle ohnehin leicht kenntlich sind und es sich nur noch darum handelt, den modus, die Tonart herauszufinden. Hierüber gibt der Verf. geeignete Winke. Durch die Einschachtelung in Takte sind jedoch sehr unschöne Gebilde zum Vorschein gekommen. Störend ist, daß, obwohl der Gesang S. 122 dem III. Ton zugehört, doch die Übertragung in unsere Notenschrift sowohl S. 123 als auch S. 124 in F statt in E schließt (wohl ein Korrektur-Übersehen?).

Solche Entzifferung war denen, welche sich mit Neumen beschäftigt hatten, bisher nicht unbekannt, aber der Verf. hat das Verdienst, dieselbe öffentlich besprochen zu haben.

Was aber besonders der Berichtigung bedarf, das ist der historische Exkurs, der dieses Kapitel einleitet. In der griechischen Kirche waren schon, wie der Verf. schreibt, im 4. Jahrhundert Troparien (carmina, Lieder) im Gebrauche, welche nach einer bestimmten Formel, hirmos genannt, gesungen wurden. Diese seien unter dem verstümmelten Namen „Tropen" in die abendländische Kirche (wohl im 9. Jahrhundert) aufgenommen worden; dieses Faktum sei ein überaus wichtiges Moment, weil von da an das alte Rezitativ nicht der alleinige christliche Gesang ist. Deswegen verdienten die Tropen selbst die erste und vorzüglichste Beachtung.

Diese Tropen werden als Nachbildungen der griechischen Troparien erklärt, „eine concentische, rein musikalische Melodie, deren Tongänge nicht aus einem Sprachtexte herausgewachsen, sondern auf einen solchen kaum Rücksicht nehmen und sich ganz selbständig nur nach musikalischen, melodischen Forderungen bildeten. Also eine meistenteils wohl instrumental gedachte Melodie (Hirmus) wird auf irgend ein Schlagwort, wie Kyrie oder Christe eleison, Alleluja und ähnliche mit ausgiebigen Melismen oder Vokalisen gesungen, und darauf werden als Variationen dieser selben Melodie neue Texte unterlegt, wobei auf jede Textsilbe nur ein Ton oder eine kurze Tonbewegung entfällt. Der erste Teil dieser Tropen ist somit nichts anderes, als ein Gruppen-Neuma, das den Schlüssel abgibt für die folgende syllabische Neumation." (S. 121.)

Unter Tropus versteht man in der abendländischen Liturgie einen oder mehrere Verse, welche mit ihrer Melodie vor oder nach einem kirchlichen Gesangsteil gesungen oder in einen solchen eingeschaltet wurden. Sie kamen nur an den vorzüglichsten Festtagen zur Anwendung, weshalb sie von den Römern festivæ laudes genannt wurden. Es gab Tropen, welche, aus mehreren Verszeilen bestehend, vor dem Introitus gesungen wurden oder nach dem Offertorium und der Communio, dann solche, aus einem Verse oder einfachen Lobspruche bestehend, welche zwischen die Worte Kyrie — eleison, Sanctus, Agnus Dei, Ite — missa est, oder in das Gloria in excelsis gleichsam als Paraphrasen eingeschaltet waren. Auch vor und nach dem Kyrie u. s. w. finden sich solche Tropen. Dadurch unterscheiden sie sich von den Troparien der Griechen, welche selbständige Gesänge und Lieder sind.[1])

[1]) Dr. Christ bezeichnet (Sitzungsberichte der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München. 1870. Bd. II. S. 75 ff.) die Angabe Zonaras, daß die Troparien der griechischen Kirche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es ist ferner eine ganz unrichtige Auffassung, daß man zur Bildung der Tropen vorerst eine rein instrumentale melismatische Melodie erfunden habe ohne jegliche Rücksicht auf einen Text, dieser dann irgend ein Wort, z. B. Kyrie eleison, Alleluja untergelegt und sie als Modell an die Spitze gestellt worden sei. Die melismatischen Melodieen über Kyrie, Sanctus u. s. w. waren schon vorhanden und die Tropen erweisen sich nur als spätere Beigaben. Das ist auch aus dem Ursprung und der Bildung der ersten Sequenz ersichtlich. Bestimmte Nachrichten erhalten wir über die Tropen erst im 8. und 9. Jahrhundert. Von da an waren sie vorzüglich in Klöstern im Gebrauch, bis Papst Pius V. (1566—1572) bei der Verbesserung und der einheitlichen Gestaltung des römischen Meßbuches dieselben strich, weil sie der alten römischen Liturgie nicht entsprachen (quod priscam Romanæ ecclesiæ liturgiam minime saperent).[1])

Hierdurch verlieren die Tropen viel von ihrer Bedeutung für die Neumen-Entzifferung, und nur aus der Vergleichung von Tropen in lombardischer Neumenschrift mit denselben Tropen in fränkischer Schrift könnte ein Gewinn gezogen werden.

Zum Schlusse gibt der Verf. noch eine kurze Zusammenfassung des Vorgetragenen. Auch ich wiederhole, daß ich vielen Ausführungen nicht beistimmen kann, besonders was sich auf Metrik und Rhythmik bezieht. Bei der fränkischen Neumenschrift kann man viel weniger eine Einteilung in lange und kurze Neumen machen; ganz entschieden aber muß ich ablehnen, daß lange und kurze Neumen eine strenge Taktmessung begründen. Lassen sich auch größere Neumengruppen in kleinere Figuren auflösen, so geben für eine solche Abscheidung die Neumenmanuskripte keine genügende Sicherheit und darum um so weniger für eine Takteinteilung. Eine Takteinteilung könnte höchstens durch einen metrischen Text veranlaßt werden.

Der Verf. scheidet noch die Gesänge in prosaische, rhythmische und metrische; unter die prosaischen rechnet er bloß das Rezitativ, d. i. die Psalmodie und den Accentus, unter die rhythmischen diejenigen, welche im strengen Takte vorgetragen werden, unter die metrischen diejenigen, welche zwischen beiden in der Mitte stehen. Mit dieser letzten Art hat er uns ein Rätsel aufgegeben. Was sind das für Gesänge, die nicht taktfrei (rezitativisch) und zugleich auch in keinen Takt eingeengt sind?

Für die italische Neumation sind in diesem Werke alle nötigen Entzifferungsregeln gegeben, so daß man jede Melodie, wenn anders die cheironomische Stellung der Zeichen vom Schreiber sorgfältig beachtet wurde, nach allen ihren Tönen zu lesen vermag. Doch irrt sich der Verf. gewaltig, wenn er noch schreibt: „Da gerade die italische Neumation gegenüber allen andern die ältesten und für den katholischen liturgischen (Gregorianischen) Gesang wichtigsten Denkmäler umspannt, so ist die Neumenfrage zum weitaus größeren Teil gelöst." (S. 136.)

Die Tropen sind weder die ältesten noch weniger die wichtigsten Gesänge der römisch-katholischen Liturgie, wie man aus dem früher Gesagten ermessen kann. Es bleibt noch eine Unzahl von Introitus, Kyrie, Gradualia u. s. w für die Meßfeier, und ebenso von Antiphonen und Responsorien für das Offizium in fränkischer Schrift übrig, für welche noch kein geeigneter Schlüssel gefunden ist und nicht so bald gefunden werden wird.

Ich mußte freilich viele Korrekturen in diesem Werke vornehmen und konnte manchen Auslassungen des Verfassers nicht beistimmen; ich bedauere es, daß die geringe Vertrautheit mit der römischen Liturgie ihn verhängnisvolle Fehlgriffe thun ließ. Trotzdem stehe ich nicht an, dem Eifer und dem Ernste, womit der Verf. seine Aufgabe erfaßt hat und durchzuführen bemüht war, alle Anerkennung zu zollen. Sind auch die Resultate, welche er erzielt hat, nicht absolut neu, so kann man doch immerhin dankbar sein für das, was er uns als richtig eruiert vorzustellen imstande war.

P. Atto Kornmüller, O. S. B.

---

auf die Hirmen sich stützen, für unrichtig. Die Troparien sind kurze und selbständige Lieder, welche überall eingeschaltet werden können, während die Hirmen bloß für die Gesänge der Kanones maßgebend sind.

[1]) Gerb., De Cantu I. 340 ff. Vgl. P. A. Schubiger, „Die Sängerschule von St. Gallen", Einsiedeln 1858; A. Reiners, „Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter". Luxemburg 1884.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(vel **die chromatische Alteration im li-**
fordert **turgischen Gesang der abendländischen**
schied zu ih... Gustav Jakobsthal. Berlin,
einem Munde... l. Springer. S. XII. und 376.
mäßiger Beto... Inæqualitas ner... läßt es sich angelegen sein,
Silbe und mane...lsten Gebiete der Vorzeit Wege
zu kurz genomm... dieselben tiefer einzudringen
Chöre nicht g... zu bringen. Ein solches dunkles
lang ist, soll... die kirchliche Gesangspraxis in
gleich kurz... Jahrhunderten des Mittelalters.
Diese ... war einige, ganz oberflächliche Kennt-
er ... von, aber es bestehen daneben noch sehr
... Fragen, welche das Detail betreffen, daß
... noch vieler und eingehender Spezialfor-
schungen bedarf, um nur einige derselben ge-
nügend zu lösen. Von solchen Untersuchungen
aus neuester Zeit verzeichnen wir besonders:
Paléographie musicale, Neumenstudien von
Dr. O. Fleischer, La mélopée antique von Fr.
A. Gevaert[1]). An diese reiht sich würdig vor-
liegendes Werk über „die chromatische Alterа-
tion im liturgischen Gesange der abendländischen
Kirche" an. Der Verf. hat sich zum Vorwurf
seiner Studie genommen, aus Schriften der
alten Theoretiker den Beweis zu führen, daß
man in den alten Zeiten beim liturgischen Ge-
sange auch chromatisch alterierte Töne ver-
wendet habe (freilich nicht in unmittelbarer
Folge, und mit Ausschluß aller verminderten
und übermäßigen Intervalle).

Er teilt sein Werk in 11 resp. 10 Kapitel
ab. Die ersten zwei Kapitel sind der Analyse
einiger Melodieen gewidmet, um aus ihnen zu
erweisen, daß in denselben wirklich solche alte-
rierte Töne Platz fanden. So die Antiphon
Urbs fortitudinis, die Communio Illumina, das
Alleluja mit ℣. Veni Domine, die Communio
Circuibo. Alle diese Gesänge finden sich in
den ältesten notierten Büchern nicht in der ur-
sprünglichen Tonlage, sondern in die höhere
Quart oder Quint versetzt. Durch diese Ver-
setzung verschwanden die Töne Es oder Fis
wenigstens dem Auge, da sie nunmehr durch ♮
und ♭ ihren Ausdruck fanden. Übrigens finden
sich auch Melodieen transponiert, welche keinen
chromatischen Ton enthalten. Dies geschah
wohl, wie ich glaube, nach Andeutung eines
alten Theoretikers zu schließen, um z. B. in der
Osterzeit an die Freude zu erinnern und den
Sänger aufmerksam zu machen, aus diesem
Grunde die Melodie in einer höheren Tonlage
zu singen. Bei den Melodieen mit alterierten
Tönen kam bei der Transposition die Tonlage
nicht für die praktische Ausführung in Betracht,
sondern bloß die schriftliche Aufzeichnung, sonst
sang man sie in ihrer ursprünglichen Lage.

Versetzungen, ohne daß ein alterierter Ton
sie forderte, hält der Verf. nicht für eigentliche
Transpositionen; sie seien es (p. 35) nur vom
Standpunkte des theoretischen Viertonart-Sy-
stems, das nur die Tonarten auf D, E, F, G
anerkennt, das aber die drei Tonarten D, E, F
in zweierlei Gestalt annimmt: einmal mit per-
manentem ♮ (und B ♮), das anderemal mit
permanentem ♭ (und B ♭). Es seien also drei
ganz verschiedene Tonarten, die von D, E, F
mit ♮ und die von D, E, F mit ♭. Sie wer-
den als Transpositionen von ersteren betrachtet,
um sie als eine zweite Form von ihnen aus-
zugeben und so die in Wirklichkeit sieben ver-
schiedenen Tonarten auf das theoretische Ton-
system der vier Tonarten reduzieren, also drei
Tonarten gewissermaßen unterschlagen zu kön-
nen. Wo der Verf. diese Anschauung über die
Tonarten gewonnen hat, ist mir gänzlich un-
bekannt, da in den alten Traktaten nichts der-
gleichen vorkommt; es müßte denn der Umstand
ihn zu solcher Auffassung veranlaßt haben, daß
einige alte Theoretiker dem modus tetrardus
(VII. und VIII. Ton) eine Transposition in
die Quint nicht gestatten.

Innerhalb ausgedehnterer Gesänge kom-
men auch Modulationen in eine andere Tonart
vor, wobei sich chromatische Töne einstellen,
welche jedoch entweder durch Transposition des
betr. Abschnittes entfernt, häufig ganz über-
sprungen wurden. Das erstere scheint mir nicht
richtig zu sein, denn die Urheber dieser Gesänge
werden die Abschnitte derselben sicherlich in der-
jenigen Tonhöhe, wie sie auf uns gekommen
sind, gedacht oder geschrieben haben. Es geht
zuweit, überall in solchen Fällen chromatische
Töne voraussetzen zu wollen.

Es finden sich viele Melodieen, welche in
einer Transpositionslage notiert sind. Je nach-
dem man die Transposition in der Quart oder
in der Quint annimmt, können sich für die ur-
sprüngliche Lage die chromatischen Töne Fis
oder Es ergeben. Hierin liegt auch ein Grund,
daß dieselbe Melodie von verschiedenen Ton-
lehrern verschiedenen Tonarten zugerechnet wor-
den ist. Diese Verschiedenheit kann aber auch
durch gewisse Tonfiguren und andere Verhält-
nisse veranlaßt sein. Wenn wir daher einige
Melodieen verschiedenen Tonarten zugeteilt lesen,
so darf uns dies nicht überraschen, da überdies
im Laufe der Zeit viele Melodieen manche Modi-

[1]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890 S. 82; 1896 S. 84–110; 1897 S. 91.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fikationen erlitten, und besonders der Schluß geändert wurde. Dies ist bei der Unbestimmtheit der Neumen sehr erklärlich.

Wiederum führen einige alte Tonlehrer manche Melodieen von Antiphonen an, welche im Anfang einer gewissen Tonart angehören, aber dann in eine andere Tonart auslaufen. Obwohl man im allgemeinen den Schlußton als Anzeichen der Tonart beachtete, geben die Autoren doch als Regel an, daß der Psalmton für solche Zwitterantiphonen nach der Anfangstonart sich zu richten habe, bei Responsorien aber, wobei der Versus stets in einer andern Tonart sang,[1]) immer der Schluß des R. die wirkliche Tonart anzeige. Dies ist wohl daraus erklärlich, daß die Antiphon nach dem Psalm oder nach einigen Versen desselben sich consonanter an die Psalmodie anzuschließen hatte, während beim Responsorium die Wiederholung des letzten Teiles desselben nach dem V. den Schluß bildete.

In den folgenden Kapiteln werden uns die alten Theoretiker vorgeführt, aus deren Traktaten der Verf. die Beweise schöpft, daß man in den ältesten Zeiten chromatische Töne und zwar Es und Fis angewendet habe.

Der erste ist Berno († 1048) von Reichenau (III. Kap.)[2]). Dieser Tonlehrer und Singmeister lehrt (Gerbert, Script. II. 75), daß jeder Ton (wenigstens von C aufwärts) an fünfter Stelle oberhalb einen Ton von gleicher Qualität d. h. von gleicher Tonfortschreitung finde und deshalb Melodieen ganz gut in der Quint, also um fünf Stufen höher gesungen werden können. Ähnliches finde für manche Melodieen auch durch die Versetzung in die Oberquart statt (affinales, sociales). Dann führt er einige Antiphonen an, welche an einer oder der andern Stelle einen Halbton verlangen, der in der ursprünglichen Tonlage nicht vorhanden ist, sondern erst in der Versetzung durch ♮ zu erreichen ist. Dies kann wohl kein anderer Ton sein als Fis. Ebenso weist er auf Melodieen hin, welche hier und dort einen ganzen Ton verlangen, der aber in der ursprünglichen Lage nicht zu haben ist; durch die Transposition in die höhere Quart kömmt dann dieser Ganzton durch ♭ zum Ausdruck. Und dieser wird die Stelle des Es vertreten. Selbstverständlich hat dies nur für die schriftliche Aufzeichnung und für die Solmisation (wenn ich diesen Ausdruck hier gebrauchen darf) eine Bedeutung.

[1]) Ebenda. 1889. S. 8. b.

[2]) Ebenda. 1887. S. 9.

Als zweiter Theoretiker erscheint Johannes Cotto[1]) am Anfange des 12. Jhdts., aus dessen Traktat der Verf. das Chroma zu eruieren bemüht ist. Cotto spricht sich weitläufiger über die Sache aus als Berno, nimmt aber doch einen andern Standpunkt ein.

Vorher kritisiert er den Zustand der Melodieen, wie sie auf seine Zeit sich vererbt haben, und klagt, daß viele derselben durch die Unwissenheit der Sänger verunstaltet worden seien, einige derselben seien schon von altersher so gestaltet. Letztere müsse man wohl unangetastet lassen, bei den andern aber eine Transposition oder, wo diese nicht möglich ist, eine Emendation vornehmen. Die Transposition ist nur möglich bei Melodieen des protus, deuterus und tritus (I.-VI. Ton), für den tetrardus (VII. und VIII. Ton) jedoch kann eine Transposition in die Quint nicht stattfinden, weil keine gleiche Tonfortschreitung sich ergibt. Es muß also hier eine Emendation eintreten, der fehlerhafte Ton durch einen andern ersetzt werden. Wie dies geschehen soll, zeigt Cotto jedoch nicht.

Der Verf. ist auf diesen Tonlehrer nicht gut zu sprechen, wohl aus dem Grunde, weil Cottos Traktat keine bestimmten Anhaltspunkte für den chromatischen Ton Fis bietet. „Cotto huldigt," so läßt sich der Verf. aus, „einem hohlen und blinden Formalismus. Er kennt die Transposition in die Quart nicht, er will sie nicht wissen, da er sie doch aus Berno wissen könnte; über Berno hat er überhaupt manches auszusetzen." Der Verf. hat hier seine sonstige Ruhe und Objektivität verloren und sich zu unbilligem Urteile hinreißen lassen. Wenn ein Tonlehrer nach der zu seiner Zeit gültigen Theorie über Melodieen sein Urteil fällt und Lehren gibt, so scheint mir dies doch kein hohler und blinder Formalismus zu sein. Die Quartentransposition mag zu Cottos Zeiten vielleicht nicht mehr nötig gewesen sein; jedenfalls ist es uns nicht erlaubt, aus seinem Schweigen hierüber zu folgern, daß er sie absichtlich nicht wollte und es ist dies nicht einer „Vergewaltigung des Fis" gleichzuachten. Er kannte Berno, wie auch Guido und Hermann Kontraktus, aber daß er an Berno so manches auszusetzen hatte, davon findet sich im Traktate nichts. Was der Verf. anführt, das ist ein harmloses Ding. Cotto sagt einfach: Dazu lasse ich mich nicht herbei, so ausführlich, wie es Berno gethan, einen Tonarius abzufassen; es genügt, die ge-

[1]) Ebenda. 1888. S. 1 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wöhnlichen Differenzen und einige Antiphonen anzuführen.[1]) Es bedurfte auch nicht mehr, da man überall Tonarien teils von Regino, teils von Oddo oder Berno oder Guido besaß.

Nachdem der Verf. noch ein paar Gesänge analysiert und daran eine sehr weitgehende Exegese (S. 136—175) geknüpft hat, schreibt er (S. 175): „Die Untersuchung über die Communio „De fructu" (Dom. XII. p. Pent.) ist sehr breit und mit einer Genauigkeit geführt, die scheinbar des Guten zu viel thut. Sie zerfällt in viele Einzeluntersuchungen. Sie greift häufig zur Konstruktion von Hypothesen, die alsbald beseitigt werden mußten. Allein Ausführlichkeit und Genauigkeit bis zur Spitzfindigkeit und bis ins kleinste Detail ist in einem so verwickelten Falle, an dem wir überhaupt erst lernen müssen, sicherlich geboten .... Wenn trotzdem die Resultate unserer Untersuchung, soweit sie über den Nachweis des chromatischen Tones hinausgehen, der völligen Sicherheit entbehren, so wird man es doch nur billigen können." . . . „Natürlich bedürfen unsere Ansichten in all diesen Dingen, besonders auch die Konjekturen in künstlerischen Angelegenheiten, noch sehr der Klärung. . . . Ich hoffe aber, der Erforschung dieser Dinge einen Weg gebahnt zu haben."

Im VI. Kap. kommt der Verf. nochmal auf die Transposition zu sprechen. Obwohl er Cotto getadelt hatte, daß er die Versetzung des tetrardus in die Quint nicht zulasse, führt er nun selbst an, daß dieselbe unmöglich sei, weil die große Terz nicht zum Ausdruck kommen kann, G a ♮ würde sich in d e f umgestalten. Jedoch, sagt er, schließen einige Autoren diesen modus in die Quintentransposition ein, und er citiert als solche: Hieronymus von Mähren, Marchettus von Padua und einen Anonymus. Doch können diese hier als Gewährsmänner nicht beigezogen werden. Denn Hieronymus sagt (Coussemaker, Script. I. 78) ausdrücklich (was der Verf. übersehen hat), daß diese Transposition beim kirchlichen Gesange nicht angewendet werde; die beiden andern Autoren lebten um drei bis vier Jahrhunderte später, wo sich andere Ansichten geltend machten, wo man durchgehends notierte Bücher hatte und sich nicht mehr um die Richtigkeit einer Melodie herumstritt. Überdies bemerkt Marchettus im Prolog (Gerb. Script. III. 65), daß er sein Werk für alle Musiker (universi musici et cantores), also nicht bloß für die Kirchensänger schreibe. Hiebei kömmt der Verf. unter anderm auch wieder auf Melodieen zu sprechen, welche von verschiedenen Tonlehrern verschiedenen Tonarten zugerechnet werden. Als besonderes Beispiel führt er die Communio (fer. IV. maj. hebd.) „Potum meum" an, welches vom Codex von Montpellier dem tetrardus, von allen andern dem plagis proti zugerechnet wird. Er vergleicht sie auch mit der Neumenaufzeichnung und findet nur die von Cod. Sarisburen. gebrachte Version dieser entsprechend. Dabei bekennt er auch, daß die Neumen für sich etwas Unzuverlässiges sind, und selbst die Romansbuchstaben „eine eigene Sprache reden, die der Zeit und dem Kreis, in dem sie erfunden und angewendet wurden, geläufig war, in die wir uns erst hineinleben müssen." . . . „Sicher ist, daß zwischen dem Neumencodex von Einsiedeln (Nro. 121) und den notierten Codices, wenn sie auch untereinander die gleiche typische Form haben, doch nicht die unterschiedslose Einheitlichkeit und Übereinstimmung bestand. Diese Gleichheit der Bücher ist erst zurecht gemacht worden. Es müssen, um eine protus-Melodie dem tetrardus zuzuweisen, Vorgänge in der Melodie selbst vorgekommen sein, welche sich unserer Kenntnis entziehen. Der Schluß war immer maßgebend für die Tonart." (S. 195.)

Eben, weil uns diese Vorgänge nicht bekannt und die Neumen trotz der Romansbuchstaben noch ein ziemlich verschlossenes Buch sind, können wir auch nicht direkt behaupten, wie der Verf. thut, daß dieser oder jener von ihm aufgezeigte chromatische Ton „von jeher" bestanden.

Durch die Anwendung des ♭ werden die tetrardus-Melodieen zu protus-Melodieen. Aber man findet sowohl protus-Melodieen (transponiert) auf G mit ♭ notiert als auch tetrardus-Melodieen, welche selbst in ihrer Schlußkadenz das ♭ gebrauchen. Es zeigt sich also, daß die Praxis sich nicht immer streng an die theoretischen Forderungen hielt.

Aus Reginos Tonarten-Angabe, meint der Verf. (S. 210) kann man, da sie ja stets nur der den Gesängen angehängten Psalmodie gelten, durchaus noch nicht immer die Tonart der Gesänge selber feststellen. Warum nicht? Es galt ja doch immer die Anschauung, daß Antiphon und Psalm zusammenstimmen sollen, und wenn zweierlei Psalmodie für eine Antiphon zur Anwendung kam, so liegt der Grund in der eigenartigen Gestaltung der letzteren; Regino zeigt ja dies jederzeit an.

[1]) Das zeigt auch sein Tonarius, welcher mit Notenzeichen auf 4 Linien geschrieben ist. (Münchner Hof- und Staatsbibl. C. l. 2599.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Verf. glaubt auch, weil tetrardus-Melodieen mit ♭ vorkommen, eine Doppelgestalt dieses modus annehmen zu dürfen, einmal mit G a ♮ c d . . . . ., das anderemal mit G a ♭ c d . . . . . Doch hiefür findet sich bei keinem alten Theoretiker ein Anhaltspunkt.

Im VII. Kap. wird weiter die Transposition in die Quint behandelt. Durch sie kommt das Es durch ♭ zum Ausdruck, während die Quartentransposition das Fis durch ♮ zum Ausdruck bringt. Durch Versetzung auf die nächst höhere oder tiefere Stufe wird der chromatische Ton gänzlich verwischt und beseitigt.

„Wenn nun," heißt es ferner S. 220, „die Existenz von Es und Fis bisher nachgewiesen ist, so hat sicherlich das Mittelalter bei diesen beiden Tönen gewissermaßen wie bei einer ersten Station auf dem Wege des Quintenzirkels nicht Halt gemacht. Ja wir können auf direktem Wege die Existenz noch anderer chromatischer Töne nachweisen." Hiezu verweist der Verf. auf die Stelle in Cottos Traktat (Gerb. Script. II. 261), worin die Anweisung gegeben wird, daß man Gesänge, welche weder in der ursprünglichen Lage noch in der Transposition gesungen werden können, in der ursprünglichen Lage verbessere, wenn sie aber sehr verworren sind, dies in der Transpositionslage thue. Daß allerlei alterierte Töne vorkamen, ist richtig, das bestätigen uns auch die häufigen Klagen der Tonlehrer, und sie sind bei der Unbestimmtheit der Neumen leicht erklärlich. Aber es handelt sich nicht um bloße Existenz derselben, sondern ob sie eine rechtliche Existenz hatten.[1])

[1]) S. 60 schreibt der Verf.: „Ja der Ton ♭, so anerkannt er im Prinzip auch neben ♮ war, hat im Mittelalter manche Skrupel hervorgerufen. Ihnen hat vielleicht keiner einen so radikalen Ausdruck wie Guido, in organischem Zusammenhang mit seiner Gesamtauffassung vom Wesen der Tonart und des Tonsystems gegeben. Er hat in letzter Konsequenz der Beseitigung des Tones ♭ überhaupt geradezu das Wort geredet." Eine solche Beurteilung Guidos kann nur in einer falschen Auffassung von Seite des Verf. ihren Grund haben. Guido weiß nichts von einer solchen Beseitigung des ♭ aus dem Gesange. Allerdings will er ihn nicht als einen in der diatonischen Reihe berechtigten und spricht sich gegen die Benützung desselben bei einem Quintengange von F nach c (Gerbert hat fälschlich a statt c) aus, jedoch (Gerb. Sc. II. 8. 49) spricht er deutlich genug von ♭, minus regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, quod ideo additum est, quia F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam. Und wenn er seine jungen Singschüler, welche die doppelte Non oft verwirrt, statt G a ♭ sich a ♮ c zu denken lehrt, was gleiches Intervallenverhältnis hat, so ist das noch keine Gegnerschaft gegen das ♭. In dem Traktat D. Oddo de Musica (Gerb. Script. I. 272) heißt es: „Aliquando vitiosa et maxime lasciviens et nimium delicata harmonia plura, quam diximus, semitonia quaerit. Nos autem quinque hujusmodi semitonia in monochordo ponimus" und diese sind: B, ♮, ♯ E, e. Das ♭ rotundum wird nur notgedrungen gebraucht, um von F aus eine reine Quart zu bekommen (p. 268). — Guido sagt, daß, wenn man ♭ als ordentlichen Ton einschalten würde, man ebenso gut einen Halbton zwischen F und G einschalten dürfte, und fügt bei: „Quod quia a nemine est factum, hoc quoque a nemine est faciendum." (Ibid. II. p. 49.)

Der Verf. sagt an anderer Stelle, daß die alten Theoretiker ihr Tonsystem erst aus den Gesängen abstrahiert haben. Warum haben sie dann die chromatischen Töne nicht in ihr Tonsystem aufgenommen? Alle sträuben sich dagegen. Dieses Tonsystem hat schon früher bestanden, denn die Melodieen sind darnach gebildet. Seine Anfänge reichen ins zweite Jahrhundert zurück. (Vgl. C. Ptolomaei Harmonicorum lib. II. c. 10.)

Von verbesserungsbedürftigen Melodieen redet auch Oddo,[1]) dem das VIII. Kap. gewidmet ist. Er lebte ohne Zweifel vor Guido und Berno. Oddo kennt und will keine Transposition in die Quint oder Quart, er lehrt nur Emendation. Hiebei hat man aber, sagt er, vorerst zu versuchen, ob die unregelmäßige Melodie auf einer andern Stufe tadellos gesungen werden könne; ist dies der Fall, so bedürfe es keiner weiteren Emendation. Als Beispiel führt er die Antiphon „Domine, qui operati sunt" an. Einige weniger Kundige singen dieselbe in trito und beginnen sie mit F, stoßen dabei auf einen Ganzton (Es), der in der diatonischen Skala nicht zu haben ist. Singt man sie aber im tetrardo auf G, so kann die ganze Antiphon ohne Anstoß durchgeführt werden. Solches, meine ich, kann doch wohl nicht gut zu einem Beweise für den rechtlichen Bestand des Es verwendet werden.

Bemerkenswert ist die Tonartenlehre Oddos, indem er die Oktavreihe des I., II., IV., V. und VI. modus mit ♭, und nur die des III., VII.

[1]) KMus. Jahrbuch 1886. S. 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und VIII. mit ♮ konstruiert. Doch darf man deswegen diesen Tonlehrer noch nicht, wie der Verf. es thut, als einen strengen Exklusivisten ansehen, der etwa an allen Gesängen der betr. modi, welche einen andern als den angezeigten Ton, ♭ oder ♮, enthalten, Anstoß nähme und sie als reformbedürftig erklärte.[1]) Könnte sich Oddo nicht vielleicht zur Aufstellung seiner Oktavreihen gleicher Tetrachorde bedient haben, für die authentischen modi unverbunden, für die plagalen verbunden? z. B. III. modus: E F G a ♮ c d e, IV. modus: B C D E F G a b c d?[2])

„Durch Oddos 8 modi lernen wir zu unserer Überraschung doch Tonarten von einem andern Bau kennen, als er uns sonst in den Theorien des Mittelalters erscheint. Sein protus ist unser Moll, sein tritus unser Dur; und der plagale deuterus ist nicht dieselbe Tonart, wie der authentische deuterus, sondern eine zwar auch auf E gebaute, aber eine neue und fünfte Tonart. Und er hat sich dadurch nicht bloß um uns verdient gemacht, sondern es ist an und für sich ein Verdienst, einer so bedeutsamen und schwierigen Frage auf den Leib gerückt zu sein" (S. 245).

Hier hat der Verf. seiner Phantasie doch zu viel Spielraum gelassen. Wenn man auch die Form nach dieser Seite auslegen kann, die Sache selbst verhält sich keineswegs so. An ein Dur und Moll dachte um diese Zeit noch niemand, wie auch niemand die chromatischen Töne aus dem Quintenzirkel ableitete. Unsere jetzigen Erkenntnisse dürfen wir nicht ins Altertum hineintragen und unsere scharfsinnigen Methoden bei den alten Tonlehrern suchen, die ihre Traktate gewöhnlich nur geschrieben haben, um Knaben und Jünglinge in der Ausführung der Gesänge zu unterrichten.

Oddo soll auch (S. 246) auf halbem Wege stehen geblieben sein, da er dem tiefen B ♮ nicht auch ein B ♭ beifügte. Selbst Guido und Hermann machen von diesem B ♮ noch keine Meldung. Warum? Weil man es noch nicht brauchte. Bis dahin kam dieser Ton in den liturgischen Gesängen nicht vor, aber es wurden dann auch neue komponiert, in denen etwa dieser Ton zur Anwendung kam, so daß Theoger (um 1090) denselben für nötig erachtete.

Ein rein äußerliches Verfahren Oddos sieht der Verf. darin, daß dieser den Umfang des 3. modus von D-e festsetze, und berichte, daß in schwierigern Gesängen der Umfang von C-e ausgedehnt sei. Das erscheine ihm als etwas Mißbräuchliches oder Ungehöriges (abusivum); doch komme es sehr selten vor. Dagegen lasse er den nämlichen Tonumfang zu, trotzdem derselbe nicht drei reine Quarten darstelle, unter der Bedingung, daß beide Endtöne nicht zugleich in dem nämlichen Gesange vorkommen. Hier hat wohl der Verf. unbeachtet gelassen, daß nicht Oddo das letztere gelehrt, sondern bloß referiert habe, denn er setzt bei: „ut quibusdam placet." (Gerb. Sc. I. 263. a.)

Weiter ergeht sich der Verf. in ermüdender Breite in Vermutungen und Expositionen über die Art der Emendationen Oddos, um schließlich wieder zu dem Resultate zu kommen, daß wir bezüglich dessen, ob ein anderer modus genommen oder bei bleibendem Modus der fehlerhafte Ton durch einen andern ersetzt werden solle, aus den Angaben Oddos nichts schließen können. Wiederum soll sich dieser Tonlehrer so starr an seine Tonartenformeln halten, „daß man ihn immer beim Worte nehmen muß" (S. 124). Woraus aber will diese Starrheit bewiesen werden? Er stellt zwar seine Tonartenreihen in eigentümlicher Weise fest und gibt den einen ♮, den andern ♭, außer dem obenangegebenen Grunde vielleicht auch, weil diese semitonia in einigen Tonarten in der Praxis häufiger vorkommen; jedoch, daß, wenn z. B. in einer Melodie des I. modus ein ♮ vorkömmt, solches verbessert werden müßte, davon sagt Oddo kein Wort. Seine Emendationsbelehrung, welche in Gerberts Scriptores nicht ganz zwei Spalten einnimmt, bezieht sich nur auf semitonia, welche sich in der diatonischen Reihe nicht finden, also etwa Es und Fis; ♮ und ♭ haben darin ihren rechtlichen Platz.

Darin ist eben der Verf. zu weit gegangen, daß er den zweiten Teil von Oddos Traktat

[1]) Daß Oddo überhaupt nicht so stramm war und neben seinen Lehren etwa keine anderen duldete, geht auch daraus hervor, daß er öfters seinen Lehren beisetzt: ut alii dicunt, ut alii volunt, ut quibusdam placet.

[2]) Solches könnte man etwa daraus ableiten, daß er auf die Frage des Schülers: „quot vocibus cantus fieri debet" antwortet: „Einige sagen: 8 wegen des größten Intervalls, der Oktav; andere sagen: 9, weil darin zwei Quinten enthalten sind, andere nehmen 10 Töne an, welche sich in drei Quarten scheiden lassen. Überhaupt nahm bei den Alten die Quart, diatessaron, einen Vorrang ein." Gerb. I. 125 heißt es von der Quart: „princeps symphonia est et quodammodo vim obtinet elementi."

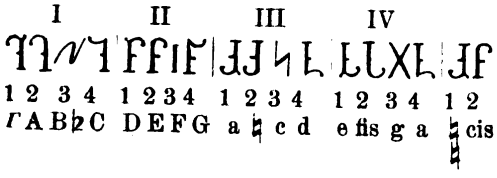
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(Gerb. Script. I. 257. b. bis 264.) auch zur Emendation beigezogen hat. Das war aber nicht im geringsten O.s Absicht. Er wollte auf das Drängen seines wißbegierigen Schülers diesem nur einige nähere Kenntnisse über die Grundlagen eines tadellosen Gesanges, über die Anfangs- und Schlußtöne einer Melodie und deren Distinktionen oder Abschnitte geben, über die Tonartenformeln und die qualitative Ähnlichkeit der Töne; ein systematisch ausgearbeitetes theoretisches Lehrbuch zu geben, lag ja gar nicht in seiner Absicht. Hält man seine Lehre starr fest, so hätte O. Ursache gehabt, im Antiphonarium bei weitem mehr zu korrigieren als er wirklich gethan hat (l. c. p. 251).

Zum Schlusse dieses Kapitels schreibt der Verf.: „Es fällt mir auch gar nicht einmal bei, diese (d. h. die besprochene Emendationsart) aus den nur wenigen nur andeutenden und viel zu allgemein gehaltenen Worten (Oddos) mit Sicherheit und folgerichtiger Notwendigkeit erschließen zu wollen. Nur als möglich stelle ich hin, und wie ich aus den Worten geschlossen habe." Durch dieses Bekenntnis wird man überrascht gegenüber der apodiktischen Fassung alles Vorausgehenden.

IX. Kap. „Die älteste Schrift, die sich über chromatische Töne und deren Gebrauch ausspricht, ist die Musica enchiriadis, die mit den dazu gehörigen im Dialog zwischen Lehrer und Schüler geschriebenen Scholien des Autors selbst von Gerbert I. 152 ff. unter dem Namen Hukbalds veröffentlicht worden ist." „Nirgends wo anders als in dieser Schrift sind die Auseinandersetzungen über das Chroma so ausführlich .... Und nirgends ist in so direkter Weise von den chromatischen Tönen die Rede; man sieht sie schwarz auf weiß in Notenzeichen niedergeschrieben" (S. 270).

Unter großen Einschränkungen hat dies seine volle Richtigkeit. Hukbald (oder wie der eigentliche Autor heißen mag) hatte sich eine Tonreihe von vier unverbundenen Tetrachorden gebildet, wozu er eigentümliche Zeichen benützte, die sog. Dasionszeichen. Als Grundlage nahm er das Tetrachord D (archoos) E (deuterus) F (tritus) G (tetrardus), dessen Zeichen er für die andern Tetrachorde in eine andere Lage brachte, nämlich so:



Diese Erklärung, nämlich Γ A B♭ C .... brachte Dr. Spitta in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1889. 443. In solcher Weise kann diese Tonreihe für das Quintenorganum, wobei die Melodie mit einer reinen Quint zu begleiten ist, angewendet werden, aber auch nur für dieses. Denn es ergeben sich an manchen Stellen keine reinen Quarten, ebensowenig Oktaven, da die Zeichen als Tontypen maßgebend sind und somit z. B. zu Γ erst das a in dem zweitfolgenden Tetrachorde sich als Oktave erwiese. Hukbald hat darum auch nie (außer den grundlegenden D E F G) seine Zeichen mit Tonnamen belegt, sondern sie sind ihm bloß Symbole oder Typen des Tonmaßes: von archoos zu deuterus zählt er einen ganzen Ton, von diesem zum tritus einen halben Ton, von diesem zum tetrardus wieder einen ganzen Ton, und so in allen Tetrachorden. An fünfter Stelle kam wieder ein archoos mit einem dem ersten archoos ähnlichen Zeichen. Man sang beim Quintenorganum ein B ♭, fis, cis, was nur durch diese Zeichen angedeutet werden konnte, da die regelmäßige diatonische Leiter diese chromatischen Töne nicht besaß und also auch keine Namen für sie hatte.

Für die Melodie, gesteht der Verf. selbst zu, ist sie in ihrer ganzen Ausdehnung unbrauchbar.

Doch möchte ich sogar bezweifeln, ob H. diese Reihe bloß für das Quintenorganum in Anwendung brachte. Denn 1) findet sich dieselbe an der Spitze seines Lehrbuches, wo vom Organum gar keine Rede ist; dies geschieht erst im II. Teil; 2) wendet er selbst beim Organum in der Oktav nur die Zeichen der Prinzipalstimme wieder an. In einem einzigen Beispiele (l. c. 166) ist die ganze Zeichenreihe verwendet, wobei aber die Oktav eines archoos (D) auf einen tetrardus (d) gesetzt ist, was jedoch nach der Zeichendeutung des Autors nicht stattfinden kann, sondern dem archoos muß wieder ein archoos entsprechen (nach Spitta hieße die Oktav von D f d fis).

Weil die rechtlich bestehende diatonische Reihe kein B ♭, fis, cis kennt, deshalb ist die obengenannte Tonreihe für die Melodie nicht zu gebrauchen. Aber doch benützt sie Hukbald, freilich in den Beispielen nur in geringer Ausdehnung, doch immer nur als eine Zeichenreihe, nicht als eine Tonreihe. Bei der Zeichenreihe trifft zu, was H. bezüglich des konsonierenden Anschlusses eines andern Melodieabschnittes oder Gesanges fordert: Jedem sonus (Klangzeichen) entspricht ein gleiches (compar) an fünfter Stelle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(locus) oberhalb und unterhalb; welches Zeichen sich nach oben an zweiter Stelle findet, erscheint unten an vierter Stelle; welches Zeichen sich oben an dritter Stelle findet, ist unten ebenfalls an dritter Stelle. Dies, sagt er, trifft nur zu, wenn gleiche Tetrachorde unverbunden aneinandergereiht sind. Die Oktav erscheint demnach an 9. Stelle. Tonisch brauchbar wird diese Zeichenreihe nur in der Gestalt, für welche ich mich schon früher erklärt habe.[1])

1	2	3	4					13	14	15	16	17	18
A	B	C	D					d	e	f	g	a	♮
			D	E	F	G	a	♮	c	d			
			5	6	7	8	9	10	11	12			

Der Verf. sieht sich auch genötigt anzunehmen, daß H. neben dieser Zeichenreihe die ordentliche Tonleiter (Systema perfectum) seinen Schüler lehren mußte.

Aus all dem läßt sich kein Beweis für das Chroma im einstimmigen Gesange erholen. Direkt aber spricht H. von semitoniis, welche die Tonart ändern, da er von den absoniis, dem Falschsingen handelt. Er will seinen Schüler im Richtigsingen unterrichten und zeigt ihm deshalb, welche Fehler er zu vermeiden habe. Zu diesem Zwecke führt er an: Absonia d. h. fehlerhaft ist es 1) wenn einer detoniert, 2) wenn er das Tonausmaß nicht richtig nimmt, statt eines ganzen Ton einen halben oder umgekehrt singt, 3) wenn er einen zweiten Melodieabschnitt nicht mit dem gehörigen Tone beginnt, wodurch der ganze Abschnitt nicht mehr zum vorhergehenden paßt. Über Nro. 2. verbreitet sich H. weiter und gibt Beispiele des Fehlerhaften, wie wir z. B. einen Schüler belehren würden: wenn du das Neuma D E F G F E D als D E F G Fis E D singen würdest, so würdest du eben fehlen. In ähnlicher Weise macht H. seinen Schüler auf verschiedene Fehler, in die er in dieser Beziehung fallen könnte, aufmerksam.

Der Verf. sieht nun hierin eine Belehrung über den Gebrauch der semitonia und geht damit über die Grenzen einer ordentlichen Exegese hinaus. Denn Hukbald spricht darüber mit keinem Worte. Allerdings erklärt er dem Schüler, aber ohne weiteren Bezug auf seine Beispiele zu nehmen: „Solche Halbtöne werden limmata genannt, und zuweilen (interdum) wird durch sie in einen andern modus übergegangen und wieder zurückgekehrt, wie man es in den Gesängen genugsam beobachten kann." Er nennt sie auch vitia, Fehler, aber entschuldigt sie teilweise, da man auch in Gedichte manchmal Barbarismen und Solöcismen einflechte. Welches aber solche limmata seien, ob noch andere als ♮ und ♭, darüber findet sich keine Erklärung. Sie galten den Alten, sofern sie nicht die Modulation in einen andern modus erforderte, stets als Fehler, mag man sie noch so sehr beschönigen.

Im X. Kapitel werden noch Aurelian und Regino besprochen, welche für das Chroma gar keine Anhaltspunkte bieten, da uns das tiefere Verständnis von dem, was sie vortragen, noch zu sehr verschlossen ist. Es lassen sich also für unser Thema nur Vermutungen aufstellen.

Im XI. und letzten Kapitel faßt der Verf. alles noch einmal und zwar im allgemeinen zusammen zu einem kürzeren Überblicke über das ganze Werk.

Trotz der mancherlei Ausstellungen, die ich zu machen für gut hielt, kann ich nicht umhin, das Werk als eine vorzügliche archäologische Leistung zu erklären. Es ist ein glänzendes Zeugnis für den Scharfsinn, die Ausdauer und Gewissenhaftigkeit des gelehrten Verfassers. War auch die Existenz alterierter Töne in den alten Gesängen denen nicht unbekannt, welche mit den musiktheoretischen Schriften des Mittelalters sich beschäftigten, so hat der Verf. doch so klar als möglich den Beweis zu führen unternommen, welches denn diese Töne gewesen sein mögen. Weniger anziehend wird das Buch durch die unerquickliche Breite, in welche alles ausgesponnen ist, gewiß hätte sich gar vieles einfacher, kürzer und deshalb auch leichter faßbar darstellen lassen, ohne die nötige Untersuchung zu beeinträchtigen. Der Verf. legt uns seine ganze geistige Arbeit vor, alle annehmbaren und unannehmbaren Hypothesen und Vermutungen, alle Kreuz- und Querzüge, die er machen mußte, um sich über etwas Klarheit zu verschaffen, so daß das Werk vielmehr ein Lehrbuch für jüngere Kräfte ist, welche sich wissenschaftlichen Forschungen und Untersuchungen widmen wollen und daraus lernen können, wie man mit Gewissenhaftigkeit dabei vorzugehen habe. — Die Verlagshandlung hat auch viele Kosten aufgewendet, um das Buch auch äußerlich sehr würdig auszustatten.

Metten. P. **Atto Kornmüller**, O. S. B.

Als ich dieses Referat vollendet hatte, kamen mir erst die Referate von Dr. K. v. Jan (Allg. Musik-Zeitung 1897. Nro. 40. 41. 42) und von Dr. Riemann (Musikalisches Wochenblatt 1897. Nro. 44. 45. 46. 47) zu Gesicht. Beide Musik-

[1]) Leipz. Allg. Musik-Zeitung 1880. Nro. 28.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gelehrte sprechen sich gleich lobend über das Werk aus. Doch kann ich nicht in allem beistimmen, was sie bezüglich Hukbald als große Errungenschaft der Forschung beglückwünschen. Dr. Riemann meint, daß die von Dr. Spitta gebrachte Reihe mit B♭, fis, cis allen Forderungen Hukbalds entspreche. Dies ist aber keineswegs der Fall, denn H. erklärt selbst, daß die Oktav an der neunten Stelle zu suchen sei, nach der Spitta'schen Reihe erhält man dann überall die Non und nicht die Oktav. Ferner erscheinen nach dieser Reihe auch die compares nicht richtig, es kann doch nicht *f* und a zugleich compar d. h. gleicher Fortschreitung sein, denn für das absolute canendo vel in ordine tonos rimando (G. S. I. 164) rechnet H. nach dem diatonischen Tonsystem, welches damals noch kein *f*, kein fis und cis kannte. Will man die Hukbald'sche Zeichenreihe mit Tönen in Einklang bringen und für Melodie brauchbar halten, so bleibt nichts anderes übrig, als meine Erklärung der Reihe anzunehmen. Übrigens glaube ich, hat sie H. bloß zum Unterricht und zwar zur Erklärung der Tonverhältnisse gebraucht.

Was nun die Entdeckung von der Schaffung einer Mutationslehre u. s. w. angeht, so muß ich auch Dr. v. Jan und Dr. Riemann gegenüber auf meinem Nego verharren. Wer unbefangen den bezeichneten Passus in H.s Traktat liest, der wird darin nichts anderes erkennen, als daß H. dem Schüler zeigen will, wie er durch falsche Tonmessung Fehler machen kann, weiter nichts. Wenn er darnach sagt, daß die Limmata dazu dienen können, in einen andern modus überzuführen, so hätte er, falls er durch die Absonien wirklich eine Belehrung über Anwendung des Chroma hätte geben wollen, auch die modi bezeichnen müssen, in welche man durch die verschiedenen (9) Absonien gelangen kann; darüber aber finden wir im ganzen Traktat keine Andeutung. Wir dürfen uns durch einen, noch so lobenswerten Eifer nicht hinreißen lassen, mittelst einer die richtigen Grenzen überschreitenden Exegese in die Ausführungen eines alten Theoretikers etwas hineinzulegen oder aus denselben herausfinden wollen, was nicht darin liegt. Sonst kommen wir auf den Standpunkt, den wir an ältern Schriftstellern tadeln zu müssen glauben, welche z. B. Guido zum Erfinder von allerlei Dingen machten, welche erst einer weit späteren Zeit ihre Entstehung verdanken. Der Obige.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, herausgegeben mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht unter Leitung von Guido Adler.

Eine erfreuliche Erscheinung unserer heutigen Musiklitteratur bilden die großen Sammelwerke altklassischer Tonmeister, eine Erscheinung, der man in mehrfacher Hinsicht fast providenziellen Charakter zuzuerkennen versucht ist. Es ist ja nicht nur hohe Zeit, die ehrwürdigen Überreste hoch entwickelter Kunstepochen zu sammeln und durch Vervielfältigung vor dem Untergange sicher zu stellen; mehr und mehr verbreitet sich auch die Überzeugung, es sei kaum einer Zeit das Studium der alten Meisterwerke so sehr vonnöten gewesen, wie gerade der unsrigen.

Aber nicht nur für eine gedeihliche Weiterentwicklung unserer Musik im allgemeinen, es ist vorzüglich auch für die streng kirchliche Gesanges- und Instrumentalmusik von hoher Wichtigkeit, daß in den weitesten Kreisen die Wertschätzung für die hohe Kunst der Alten geweckt bezw. rege erhalten werde, daß zu dem Ende die Aufmerksamkeit immer wieder hingelenkt werde auf Publikationen, welche durch wertvollen, gediegenen Inhalt nicht weniger als durch ihre sorgfältige Redaktion den Anforderungen genügen, die man heutzutage an derartige Unternehmungen zu stellen gewohnt ist.

Notwendig bleibt es (leider) auch immer noch, zu werkthätiger Anteilnahme an diesen Unternehmungen durch zahlreiche Subskription zu ermuntern. Unsere Zeit besäße so manche tüchtige Kraft, die Herrliches leisten könnte und mit Aufgebot all ihres künstlerischen und wissenschaftlichen Vermögens leisten wollte, wenn nicht gerade der Mangel an genügender Beteiligung seitens der Interessenten der energischen Thätigkeit immer wieder den Hemmschuh anlegte.

Im Begriffe, die bisher erschienenen Bände der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" einer Besprechung zu unterziehen, glaubten wir die Gelegenheit benützen zu sollen, erst ein Wort im allgemeinen über die Bedeutung dieser und ähnlicher Publikationen zu sagen. Das kirchenmusikalische Jahrbuch schien um so mehr ein geeigneter Ort, als ja gerade die Hauptvertreter der durch dasselbe repräsentierten katholischen Kirchenmusik in den verschiedenen Zweigen: im gregorianischen Choral, alter und neuer Polyphonie,[1]) Studium und Edition älterer Orgel-

[1]) Vergl. den Vereins-Katalog des allgemeinen deutschen Cäc.-Vereins, insbesondere die Publika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

musik[1]), besonders aber durch häufige kunstgemäße Aufführung zur Popularisierung der klassischen Musik seit Jahren eine Thätigkeit entfaltet haben, die ihnen vor dem Forum jeder objektiven Beurteilung das Lob einer ganz bedeutenden „Superiorität" errungen und, wie wir hoffen, auf lange Zeit hinaus gesichert hat.

I. Es hat Leute gegeben und gibt deren heute noch in guter Zahl, welche die Wandlungen unserer modernen Musik seit der Mitte des Jahrhunderts mit Sorge erfüllten um die Zukunft einer Kunst, die mit der gesamten Kulturentwicklung einer Nation wie mit dem Gemütsleben der Einzelnen in so enger Beziehung steht. Diese „Ängstlichen" wurden natürlich die Zielscheibe des Spottes für die Männer des Fortschrittes; und doch waren es nicht selten Leute von gutem Urteil, feinem Geschmack, reichem umfassendem Wissen und Können in musikalischen und anderen Dingen, und ihre Besorgnisse waren nicht so ganz unbegründet.

Immer hat es etwas Ungesundes an sich, wenn eine Epoche der Kunst oder der Wissenschaft so verblüffend rasch fertig zu werden versteht mit Traditionen, welche in langer Zeit aus der gewissenhaften, zielbewußten Arbeit ganzer Generationen gleichsam herausgewachsen sind. Sollten die Vorfahren im Streben nach den hohen Zielen der Kunst, die doch sicher für alle in letzter Instanz dieselben sein müssen, so ganz und gar fehl gegangen sein, daß die Lösung der Kunstaufgabe unserer Tage nur durch völligen Bruch mit der Vergangenheit erhofft werden kann? So viel Genialität, künstlerische Feinfühligkeit, echte Originalität, durch sorgfältigstes Studium geläutert, haben nach und nach auch auf dem Gebiete der Musik eine wahre Fülle von Meisterwerken hervorgebracht, denen das gemeinsame Urteil, selbst derer, die ihre Spuren verlassen haben, das Prädikat vollendeter Klassicität zuerkannt hat. Hand in Hand mit der schöpferischen Produktion ging die ästhetische und musikalisch-theoretische Forschung mit der Aufgabe, den „Schönheitsgründen" nachzuspüren, was die Meister nach gleichsam angeborenen Gesetzen in ihren Werken sozusagen verkörpert zur Darstellung gebracht, in feste Normen zu fassen und wissenschaftlich zu begründen für jene, welche auf demselben Kunstgebiete ihre Anlagen zu ähnlicher Fruchtbarkeit entwickeln wollten und zu dem Ende den zwar mühsamen aber segensvollen Weg der strengen Schule zu wandeln entschlossen waren. Nur so konnte und kann sich eine gesunde Ausbildung vollziehen auf dem Gebiete der Kunst wie der Wissenschaft; nur durch gewissenhaftes ernstes Studium der großen Vergangenheit gelangt man zu jenem Grade von Sicherheit in der Verwendung der verschiedenen Kunstmittel, der eine vernünftige Selbständigkeit in der Entfaltung des Talentes garantiert.

Nun war es unserer Zeit vorbehalten, mit einem Schlage das Resultat von jahrhundertlangen Arbeiten abzuthun, das leitende, erziehende, bildende Gesetz des echt künstlerischen Schaffens als „Geistesfessel" zu sprengen; was Wunder, wenn das Menschen, die nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge zu urteilen gewohnt waren, nicht mehr ganz geheuer vorkam, wenn man, ohne Prophet sein zu wollen, ziemlich sicher jene Reaktion auch für unsere Musik befürchten zu müssen glaubte, welche auf andern Kunstgebieten, der Malerei, Bildnerei, Architektur nach einem ähnlichen Stadium der Hyperentwicklung im Laufe des letzten und zu Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts in so kläglichem Zerfall zu Tage trat.

Doch der Bruch mit der Kunsttradition blieb nicht der einzige Grund der Besorgnisse; ja er war nicht einmal der wichtigste. Wer der neuen Richtung mehr auf den Grund ging, mußte rasch zu der Überzeugung kommen, hier stehe weit mehr auf dem Spiele als die Erhaltung althergebrachter Kunstformen, und um so bedenklicher mußte die Sache erscheinen, je mehr man die enthusiastische Begeisterung in Erwägung zog, welche, nachdem das Eis gebrochen, wie ein Lauffeuer die weitesten Kreise erfaßte und in den Taumel hineinzog. Die neue Musik hatte sich nämlich auch eine ganz neue Aufgabe gestellt; sie entpuppte sich im Bunde mit den übrigen Künsten, besonders mit der dramatischen Poesie als Apostolat der neuen antichristlichen Geistesrichtung, welche durch die letzten philosophischen „Fortschritte" zu Tage gefördert worden war. Völlig beherrscht von den Ideen der neudeutschen Weltschmerzphilosophie, verstand sie es mit einem unerhörten Aufwand von Kunstmitteln das Gift der neuen

tionen der Musica divina von Kanonikus Dr. Proske, die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas und neuerdings der Werke Orlando Lassos von Dr. Haberl ꝛc.

[1]) Besonderer Erwähnung wert halten wir die seit Jahren mit großer Sachkenntnis und Wissenschaftlichkeit betriebenen Studien v. Werra's. Vergl. dessen Aufsätze in den verschiedenen Jahrgängen des K.-M. Jahrbuches und seine beiden „Orgelbücher".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Lehren in unauslöschlichen Eindrücken gerade jenen Leuten einzuflößen, denen sie durch hochwissenschaftliche systematische Darstellung niemals nahegekommen wäre, die aber, weil mehr oder minder musikalisch gebildet, den überwältigenden Reizen der vereinigten Künste rückhaltslos sich ergaben.

Wir wollen diese Ziele der neuen Kunst noch etwas eingehender beleuchten. Nach der Ansicht der Reformatoren war das eigentliche Wesen der Musik bisher ganz unbekannt. Jetzt erst ward man sich ihres eigentlichen Adels völlig bewußt, ward sich bewußt, daß sie von den anderen Künsten nicht nur irgendwie verschieden, sondern hoch über diese, ja im Grunde genommen, hoch über jede andere Bethätigung des menschlichen Geistes und Gemütes erhaben sei. Den übrigen Künsten ist es (nach Schopenhauer) eigen, „den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. . . . Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns „für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken . . . .“ Das tiefste Innere aber, das wahre Wesen der uns umgebenden Natur und ihre Beziehung zu uns selbst, das uns zu enthüllen, ist nur der Musik gegeben. Dem aus den Tiefen unserer Seele dringenden „Rufe nach Erfassung des Unendlichen antwortet nur mit Sicherheit die Musik. Durch sie spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mitteilt, was wir aus tiefstem Innern selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittlung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne . . . Keine Täuschung wie im Scheine des Lichtes ist möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.“

Es ist also die Musik die alleinige, die wahre, untrügerische Vermittlerin zwischen uns und dem Universum, noch mehr, sie allein ist imstande, über unser wahres Sein, über unsere Identität mit dem Weltganzen Aufschluß zu geben. Was soll uns noch hindern, sie einfachhin als die höchste Leistung zu bezeichnen, deren wir Menschen überhaupt fähig sind, sie schlechthin als die einzige menschenwürdige That zu bezeichnen, in ihr unser Höchstes zu erkennen, dem wir als einzig gebührende Stellung jene einzuräumen haben, welche zu Zeiten, da wir noch nicht zum wahren Bewußtsein erwacht waren, das erträumte Übernatürliche einnahm.

Wir behaupten nun freilich mit nichten, daß jeder begeisterte Verehrer der neuen Richtung auch schon in den philosophischen Ideenkreis verstrickt sei, der sie beherrscht; sind auch weit entfernt, alles und jedes an derselben in Bausch und Bogen als kunst- und sittengefährlich zu verwerfen. Mit Freuden sind wir jederzeit bereit, das viele Gute und Berechtigte, das der „Fortschritt“ zu Tage gefördert hat, anzuerkennen. Wir müßten es sonst gewärtigen, indem wir andere zum Studium der Alten ermuntern, selbst hingewiesen zu werden auf eine der augenfälligsten und wichtigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte überhaupt und der Musikgeschichte im besonderen: auf die Thatsache, daß es in der Entwickelung der menschlichen Geisteserzeugnisse niemals einen Stillstand gegeben hat, daß man von keinem Stadium der Entwicklung widerspruchsfrei behaupten kann, es stelle den absoluten Höhepunkt der Kunst dar, der daher nicht mehr übertroffen werden könne. Alles menschliche Wirken ist in seinem innersten Wesen lückenhaft, Stückwerk, mit zahlreichen Mängeln behaftet. Diese mögen neben dem Glanze großer, nie da gewesener Vorzüge — seien es wirkliche, seien es nur scheinbare — eine zeitlang unbemerkt bleiben; andauernde Betrachtung wird sie doch erspähen, in ihrem Vorhandensein die Möglichkeit, die Notwendigkeit einer Weiterbildung erkennen und, dem unbesieglichen Drange nach Neugestaltung Folge leistend, den Versuch wagen.

Wir erkennen auch keineswegs die Gefahren, welche selbst im Studium früherer Perioden der Kunst oder Wissenschaft gelegen sind, sobald dieses einseitig, ohne genügende Berücksichtigung der Fortentwicklung so vieler maßgebender Umstände, betrieben würde. Zu viel Nachahmung lähmt, zu viel Schule tötet, zu viel Gesetz wird Zwang; nur zu reproduzieren ist des wahren Talentes, dem vom Schöpfer schöpferische Kraft anerschaffen worden, unwert; erfahrungsgemäß bleibt der Versuch auch meist unfruchtbar oder seine Erzeugnisse sind unerfreuliche. Einer der größten Reize jeder glücklichen Kunstschöpfung liegt darin, daß des Künstlers Individualität im Werke zum Ausdrucke

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

komme, nicht ungezogen, nicht als rohe regel- und gesetzlose Naturkraft, sondern geläutert, vergeistigt durch die naturgemäße, gesunde Schule; der zu enge Anschluß hingegen an irgend welches, wenn auch noch so vollkommenes Vorbild wird in der Regel gerade diese Entfaltung berechtiger Eigentümlichkeit unmöglich machen. Gleichwohl glauben wir uns nicht zu täuschen, wenn wir gerade im Wesen unserer neuesten Musik die stärkste Begründung zu finden glauben für die Behauptung, gerade heute sei es für jeden, der auf musikalischem Gebiete wahrhaft Gutes leisten wolle, mehr als je dringend notwendig, durch sorgfältiges Studium mit der großen Vergangenheit in lebendiger Berührung zu bleiben. Abgesehen von anderen vielseitigen Anregungen, die jedes Talent in der unerschöpflichen Originalität der Alten finden kann, wird er befähigt mit sicherem Blicke in den Werken neuerer und neuester Meister das wahrhaft Gute zu würdigen, und sich zu weiterem Fortschreiten dienstbar zu machen. Freude nud Genugthuung war es uns, bezüglich dieser Aufstellungen uns in Übereinstimmung zu sehen mit den verdienstvollen Herausgebern der „Denkmäler." „In dem unvergänglichen Werte ihrer Werke (der alten Meister) liegt für uns die Verpflichtung, dieselben der Vergessenheit zu entreißen und im lebendigen Bewußtsein des Volkes zu erhalten. Wir erfüllen damit nicht nur eine Schuld des Dankes und der Pietät, sondern wir läutern und erfrischen dadurch unser modernes Kunstleben. Die geschichtliche Erkenntnis fördert nicht allein das schöne Alte zu Tage, sondern wird auch anregend wirken auf Künstler und Publikum der Gegenwart und Zukunft. Nicht sowohl durch literarische Erörterung und Besprechung als durch die unmittelbare Erkenntnis der Werke selbst sichern wir uns diesen Gewinn und schaffen uns erst die Möglichkeit, uns und die Jünger der Kunst in richtiger Weise zu bilden."[1])

II. Im Gegensatze zur Mehrzahl ähnlicher Publikationen ist es nicht die Absicht der Herausgeber der „Denkmäler," in einfachen Kollektivausgaben die Werke des einen oder anderen bedeutenden Komponisten zu sammeln. Es wird unser Ziel sein, von jeder Kunstepoche ein Bild zu schaffen, indem wir die hervorragendsten Werke derselben kennen lernen, und ihre bleibenden Leistungen zu allgemeinem Verständnis bringen. Universal, wie die Kunst in Österreich, soll auch die Auswahl der zur Veröffentlichung gelangenden Werke sein. Und doch verlangt eine solche Publikation eine gewisse Beschränkung, um darin voll und ganz zu wirken. Ausgeschlossen bleibt vorläufig das große Gebiet des gregorianischen Gesanges... Aber sonst sollen alle Zweige geistlicher und weltlicher Musik Berücksichtigung finden. Naturgemäß sollen besonders Kompositionen von Tonsetzern aufgenommen werden, die in Österreich geboren sind oder daselbst gewirkt haben. Ferner sollen Quellen erschlossen werden, welche in reicher Fülle österreichische Sammlungen bergen."[1]) Vom 15. Jahrhundert angefangen bis zum 17. herab (Gluck und Joseph Haydn ausgenommen nebst jenen Klassikern, deren Werke schon in Gesamtausgaben erschienen sind) sollen die „Hauptwerke aus den verschiedenen Epochen" ausgewählt werden, „die typisch sind für ihre Zeit und den Ort, wo sie aufgeführt worden sind." ... „Neben Kunstwerken sollen auch Volksgesänge und volkstümliche Lieder, sowie Kirchenlieder aus früherer Zeit Berücksichtigung finden."[2]) ...

In dieser Umschreibung der Aufgabe liegt unserer Ansicht nach der eigentliche Wert des Unternehmens. Es bleibt nach Inhalt, Umfang und Methode auf eine Grenze beschränkt, die auch eine Verbreitung in die Kreise der ausübenden Musiker ermöglicht.[3]) Die so mühevolle Arbeit der Forscher, die großen finanziellen Opfer zeitigen leichter und rascher ihre Früchte, da die literarischen Schätze schon gesondert, zum Teil in die uns näher liegenden Schreibweisen umgesetzt und, was die Hauptsache ist, leichter zugänglich gemacht worden sind. So ist es eher zu erwarten, daß dieselben dem musikalischen Studium nicht weniger als der Komposition und Aufführung dienstbar gemacht und davor bewahrt werden, in abgelegenen Winkeln einiger Bibliotheken oder in den Studierstuben der Musikhistoriker zu vermodern, nachdem sie kaum ans Licht gezogen worden.

Jeder Band ist mit einer Einleitung versehen, in welcher der Herausgeber in kurzen Zügen ein Lebensbild des betreffenden Meisters entwirft, und auf die Bedeutung desselben, sowie des zur Veröffentlichung kommenden Werkes, für die musikalische Entwicklung aufmerksam macht. In sorgfältig ausgeführten Facsimiles werden Autographe der Meister charak-

[1]) Vorrede der Herausgeber im I. Bd. S. V.

[1]) Vorrede der Herausgeber im I. Bd. S. V.

[2]) l. c. Seite VI.

[3]) Soviel wir wissen, können die Bände außerhalb der Subskription auch einzeln erworben werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

teristische Notationen, gedruckte oder gestochene Titelbilder ꝛc. beigelegt. Endlich enthält jeder Band einen wissenschaftlichen Kommentar (Revisionsbericht), welcher die zur kritischen Beurteilung wesentlichen Momente bietet.

Wenden wir uns nun zur Besprechung der einzelnen Bände.

I. Band, erste Hälfte: Johann, Josef Fux:[1]) Messen; herausgegeben von Johannes Ev. Habert und Gustav Adolf Glossner, enthält: 1) Missa Ss. Trinitatis 8stimmig mit Orchesterbegleitung; 2) die Missa (canonica) di San Carlo, 4stimmig a Capella; 3) die Missa quadragesimalis gleichfalls 4stimmig a Cap.; 4) die Missa Purificationis, 4stimmig mit Begleitung zweier Violinen, Posaunen und Orgel.[2])

Eine interessante und dankbare Aufgabe, den hochbegabten Mann — als Komponist und Theoretiker ebenso vielseitig als gründlich gebildet — durch eine entsprechende Auswahl seiner Werke in der vollen, ganzen Bedeutung zur Darstellung zu bringen. Fux repräsentiert die sehr wichtige Übergangsperiode der altklassischen Vokalmusik in die nicht minder bedeutende der instrumentalen. Wie kaum ein anderer schien gerade er dazu berufen, auf das nachdrücklichste in die Gestaltung der Dinge einzugreifen. In richtiger Wertschätzung der palestrinischen Schule war es sein eifrigstes Bestreben, sie in ihrer Reinheit zu erhalten und der musikalischen Nachwelt zu überliefern; ja er hatte sich mit ihrem Geiste und ihren Formen so vertraut gemacht, daß man mit Recht seine zahlreichen Kompositionen dieses Stiles eine sehr beachtenswerte Nachblüte der Palestrina-Zeit in Deutschland nennen kann. Nichtsdestoweniger bewies Fux auch ein hohes Verständnis für die künstlerischen Bestrebungen der Zeit, in der er lebte; seine zahlreichen Kompositionen freieren Stiles, instrumentierte Messen, Opern, Ouvertüren, Sonaten ꝛc. bezeugen uns, wie lebhaft und thatkräftig seine Bemühungen auf diesem Gebiete gewesen sind.

Fux ist also durch die „Denkmäler" vor allem als Kirchenkomponist zu repräsentieren und zwar hier als Vertreter zweier Richtungen: der verblühenden Palestrina-Schule und der neueren instrumentierten Vokalmusik; sodann muß er in seinen weltlichen Gesangs- und Instrumentalwerken zur Darstellung gebracht werden.

Die bisher erschienenen Bände der „Denkmäler" (außer dem oben genannten Bd. I. 1 noch Bd. II. 1. Motetten siehe unten) brachten nur Kirchenkompositionen des Meisters in einer Auswahl, welche im Zwecke der Sammlung ihre volle Rechtfertigung findet.

Werfen wir einen Blick zunächst auf die im 4stimmigen a capella-Stile komponierten Messen des I. Bandes: die Missa canonica di San Carlo und die Missa Quadragesimalis. Die erstere, in mannigfaltigster Verschiedenheit im zwei-, drei-, vierstimmigen, manchmal auch im doppelten geraden und umgekehrten Kanon geschrieben, ist ein rühmliches Zeugnis für das kontrapunktische Talent des Meisters; sollte ja die Komposition, wie uns die Vorrede sagt, beweisen, daß die Kunst der Alten noch keineswegs erloschen sei.[1]) Und in der That, die musterhafte Arbeit verdient die Bewunderung, die ihr immer gezollt worden ist. In den schwierigsten kontrap. Formen bewegt sich der Komponist im allgemeinen mit der Freiheit, die den Meister verrät; der musikalische Ausdruck ist dabei stets dem hl. Text entsprechend edel, durch und durch würdevoll. Wenn man sich gleichwohl der Wahrnehmung nicht erwehren kann, das Werk gehöre nicht mehr der „Glanzperiode" an, so hat das seinen Grund nicht nur in manchen Abweichungen vom reinen Satze der Alten, sondern auch in harten, klangleeren Stellen, die auf Rechnung der kompli-

[1]) Fuchs war Hofkompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI., † 1748.

[2]) Vergl. die Besprechung dieses Bandes von Dr. Fr. X. Haberl: Musica sacra 1894. S. 144.

[1]) „Ho creduto mio impegno di redimere questa illustre professione dall' indiscreta opinione di alcuni, li quali vogliono, che nel progresso de' tempi siasi cotanto diminuita la sostanza della Musica antica, che perdutasi poscia a poco a poco anche l'idea di quella, a noi non ne sia rimasta che l'ombra sola del suo nome occupato della moderna . . . mi lusingo, che (M. V.) conoscerà non esser affatto smarrita l'antica Musica e che a noi ne rimane qualche avvanzo, il quale coltivato dalla meditazione, e dallo studio può far comparire ancor vivente il gusto e la dignità della medesima. Questo è stato sempre il mio scopo ed il mio povero talento a solo oggetto di conservare ciò che di lei ci resta, ha raccolte tutte le sue forze maggiori sperando con il merito di questo laborioso genio di render più compatibili tutte l'altre mie debbolezze . . . . Widmung an den Kaiser Karl VI. S. 65.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zierten kanonischen Imitation zu setzen sind. Es war eben diese Weise des Ausdruckes nicht mehr die einzige und ausschließliche für die Äußerung des musikalischen Gedankens; daher erreicht selbst das Talent eines Fux nicht mehr jene völlige, fast unbedingte Herrschaft über die Form, wie sie den Meistern eigentümlich war, deren Denken und Schaffen sich ausschließlich in dieser Richtung bewegte. Freier, ungezwungener zeigte er sich in der anderen Messe (quadragesimalis) und besonders in den Motetten, in welchen uns Proben von Kunst und musikalischem Ausdruck vorgeführt werden, welche wie der Herausgeber bemerkt, den Vergleich sogar mit Werken aus der besten Zeit des Palestrinastiles ertragen können.

Nach dem Gesagten können auch bezüglich der Verwendbarkeit der erwähnten Kompositionen beim katholischen Gottesdienste weder vom liturgischen noch vom ästhetischen Standpunkte aus begründete Bedenken erhoben werden; man kann im Gegenteil nur wünschen, die so ernsten, weihevollen, tief und echt katholisch empfundenen Kunstwerke möchten bei der Feier der hl. Liturgie recht oft wieder Verwendung finden; sie werden bei guter Aufführung nie verfehlen auf die Zuhörer den der heil. Handlung entsprechenden Eindruck zu machen. Wir fügen noch hinzu, daß die meisten der genannten Kompositionen jetzt zum erstenmale veröffentlicht worden sind.

In etwas verändertem Lichte zeigt sich uns Fux als Kirchenkomponist neueren Stiles. Zur Beurteilung bieten die „Denkmäler" vorläufig nur zwei Kompositionen: die Missa Ss. Trinitatis für zwei gemischte Chöre à 4 Stimmen mit Begleitung des Orchesters und die Missa Purificationis für 4 gemischte Stimmen und Begleitung von Orgel, 2 Violinen und 2 Posaunen.

Eine 8stimmige Messe mit Begleitung eines vollständigen Orchesters — gewiß eine herrliche Aufgabe für einen Komponisten wie Fux. In der That enthält die Messe eine Anzahl von Partien, in welchen der Komponist den 8stimmigen Satz in großartiger Weise zur Entfaltung bringt. (Man vgl. z. B. das Kyrie,[1]) das Amen im Gloria, Et resurrexit etc. im Credo, das Agnus Dei.) Es sind eben immer Stellen, die ihm Gelegenheit zur kontrapunktischen Arbeit geben, in der er Meister ist. Sehen wir aber von diesen Glanzpunkten ab, so werden wir doch auch in mancher Hinsicht enttäuscht. Nicht verübeln wollen wir die häufig so unselbständige Haltung des Orchesters, das bei der vollen Entfaltung des achtstimmigen Satzes fast nur die Gesangsstimmen mitspielt, oder gar ganz schweigt, ja gerade da schweigt, wo wir, wie z. B. beim Amen in Gloria und Credo, Et resurrexit, dona nobis pacem eine Gesamtentfaltung der musikalischen Ausdrucksmittel erwartet hätten. Einmal war das Bewußtsein, daß auch den orchestralen Begleitstimmen der Chöre für den musikalischen Zweck eine ganz eigene, vom Gesange verschiedene Rolle zufalle, noch nicht zum Durchbruch gekommen; es mochte aber auch dem Komponisten die Klangwirkung eines 8stimmigen, kontrapunktisch gesetzten Doppelchores für den kirchlichen Zweck genügt haben; möglich, daß er befürchtete, durch Orchesterbegleitnng den eigenartigen Effekt eines derartigen Gesangssatzes in seiner Erhabenheit zu trüben.

Unangenehmer berührt die Verschiedenheit in der Textbehandlung bezüglich der Deklamation und musikalischen Interpretation. Während beide in den oben besprochenen Kompositionen im wesentlichen den Traditionen der Palestrinaschule treu bleiben, ändern sie sich mit dem Stile in einer Weise, welche in demselben keine genügende Begründung findet. (Beispiele der veränderten Textdeklamation bieten sich z. B. im Kyrie, S. 10, Sopran I. 1.—3. Takt. S. 11, Sopran II. 1. und 2. Takt. S. 10, II. Alt, Takt 4 ff. ꝛc.)

Lebhaft kommt es uns ferner zum Bewußtsein, wie sehr es auch künstlerisch unzulässig ist (vom liturgischen Standpunkte ganz abgesehen), einzelne Sätze so in einander zu „schachteln", wie es beim Gloria und Credo der beiden Messen teilweise geschehen ist. Die erhabenen Gedanken der kurzen Sätzchen, so sehr zu großem Gefühlsausdruck geeignet, kommen ja musikalisch so gut wie nicht zur Darstellung, können kaum vom Zuhörer aufgefaßt werden. Auf diese Weise vorgetragen, erzeugen sie den Eindruck, es komme dem Komponisten recht darauf an, der unbequemen Textpartieen so rasch als möglich sich zu entledigen. Man wende nicht ein, die Chöre seien mit Vorbedacht so in einander gefügt, um in lebhaftem Rhythmenwechsel sich gleichsam jagend, zugleich in der mehr homophonen Behandlung klanglich stärker, akkordmäßig wirkend, einen scharfen musikalischen Gegensatz,

[1]) Der Sopran, Alt und Tenor I behalten als Träger des Cantus firmus, den Text „Christe" auch noch im III. Kyrie bei, was bei einer event. kirchlichen Aufführung leicht geändert werden kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eine Art Gegengewicht zu bilden gegenüber den mehr auseinander gezogenen zwei-, drei- und vierstimmigen Solopartieen. Das, sage ich, ist kein genügender Grund für diese Textbehandlung; derselbe Effekt kann ebenso wirkungsvoll erreicht werden, wenn die Chöre, rhythmisch verschieden bewegt, denselben Text zu singen haben. (Vergl. im Gloria: S. 13, laudamus te, S. 28, qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis; ähnlich im Credo an verschiedenen Stellen; ferner in der Missa Purificationis: S. 116, Et in terra etc., S. 125, 126 u. a.)

Die musikalische Textinterpretation betreffend, kann man sich nicht verhehlen, daß auch sie im freien Stile des Meisters häufig zu wünschen übrig läßt. Der kirchliche Text findet nicht selten, namentlich bei Solosätzen, einen Ausdruck, der gegenüber dem würdevollen Ernste der erstbesprochenen Werke nicht nur „freier", sondern auch „leichter" im Sinne von weniger tief, weniger gehaltvoll und weniger kirchlich genannt werden muß. (Vergl. S. 12, Et in terra pax; S. 31, descendit de cœlis; S. 47, gloria tua; in der Missa Purificationis: S. 116, qui tollis, S. 130, Benedictus etc.)

Endlich brachte die neue Kompositionsweise den Einzelngesang mit sich mit all den Schwierigkeiten, welche dieser dem Kirchenkomponisten bietet. Aus musikalischen Rücksichten wären Solopartieen am ehesten angebracht (der Abwechslung wegen) im Gloria und Credo. Aber gerade für diese Teile gestattet die Liturgie keine so weite Entfaltung der Komposition, wie sie erforderlich wäre, um eine Solomelodie den Chören gegenüber wirksam zur Geltung zu bringen. Dazu kommt die fast noch größere Schwierigkeit, im eigentlichen figurierten Sologesang einen kirchlichen Effekt zu erzielen; es wird fast naturnotwendig, sowohl vonseiten des Komponisten als insbesondere des Sängers, mehr Subjektivität zu Gehör gebracht werden, als für die Sammlung und religiöse Erhebung der Gläubigen gut ist. Interessante Belege für die Art, in der Fux diese Schwierigkeiten zu heben versucht, bieten Stellen wie das Domine Deus rex cœlestis im Gloria, Qui propter nos homines etc. im Credo u. a. der 8stimm. Messe, bei welchen den großen Chorsätzen gegenüber nie eine Stimme allein auftritt, sondern immer mindestens zwei oder drei in freieren Imitationen, so daß von einer eigentlichen Solomelodie als selbständigem in den Organismus des Ganzen eingefügten Teile noch nicht die Rede sein kann. Ausnahmen bilden die wahrhaft dürftige Behandlung des III. Agnus Dei S. 58; in der Missa Purificationis das Christe und Benedictus (ersteres Sopran-, letzteres Baßsolo).

Über die eben genannte Missa Purificationis brauchen wir nach den obigen Ausführungen nicht mehr viel zu sagen. Sie ist im allgemeinen eine ernst gehaltene Komposition, sehr kurz gefaßt und stellt keine hohen Anforderungen an das Chorpersonal.

Auch über den Motettenband halten wir weitere Bemerkungen für überflüssig. Auf einzelne hervorragend schöne Kompositionen macht der Herausgeber Joh. Ev. Habert in der Vorrede aufmerksam. In frappantem Gegensatz erkennen wir die Stilverschiedenheit in Bezug auf Musik und Textbehandlung, wenn wir die beiden Kompositionen über den Text „veritas mea" vergleichen (N°. 23 und 24). Wer möchte glauben, daß beide derselben Feder entstammten, wenn man es nicht geschrieben sähe? Der Band enthält Gradualien, Offertorien, Kommunionen auf die vier Sonntage im Advent und die Vigilia Nativitatis Domini; Graduale und Traktus für Dom. I in Quadrag., für verschiedene fer. IV und VI der Quadrag. etc. etc.; sämtlich zu 4 gemischten Stimmen a capella (die N°. 24 ausgenommen, welche fünfstimmig gesetzt ist). N°. 19, „Repleatur os meum" ist ein interessanter Versuch, einem reichen Kyrie gegenüber den Introitus in charakteristischem Gegensatz kurz gefaßt und doch frisch und lebendig zu komponieren. Sehr schön ist das folgende Graduale der Missa pro defunctis, in welchem die Introitusmelodie als Cantus firmus im Sopran, sodann Melodieteile des Choral-Graduale in den übrigen Stimmen zu Grunde gelegt worden sind.

Fassen wir kurz die Eindrücke zusammen, die wir aus den bisherigen Publikationen der „Denkmäler" über Fux bekamen. Wir wurden befestigt in der Ansicht, daß die eigentliche Kraft seines Talentes in der Behandlung des ernsten kontrapunktischen Gesangssatzes gelegen ist. Indem er diesen, wenn auch modifiziert, noch in den Werken freieren Stiles beizubehalten sucht, erwirbt er sich das Verdienst der auf kirchenmusikalischem Gebiete drohenden Verflachung und Verweltlichung, ein noch für kurze Zeit wirksames Gegengewicht geschaffen zu haben.[1]) Mögen „die Denkmäler" noch oft

[1]) Von Fuxens Bedeutung als Theoretiker, besonders als Lehrmeister der alten Vokalkompo-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit Publikationen des hochbedeutenden Mannes uns erfreuen.

Der Einfachheit halber ziehen wir, was dem Inhalte nach verwandt, zusammen; wenden somit jetzt unsere Aufmerksamkeit auf

Band III., erster Teil: Johann Stadlmayr:[1]) Hymnus. Herausgegeben von Joh. Evang. Habert. 1896.

Das Heft enthält nur den ersten Teil des citierten Hymnenwerkes, bestehend aus 34 Vesperhymnen für die Sonntage und Hauptfeste des Kirchenjahres. Sie sind sämtlich für vierstimmig gemischten Chor geschrieben in engstem Anschluß an die Choralmelodieen der betreffenden Hymnen, deren Hauptmotive zum Teil sehr kunstvoll in den Satz verwoben sind. Charakteristisch ist die kurze, knappe Fassung, welche die Aufführung innerhalb der liturgischen Vesper im Wechselgesang mit der Choralmelodie sehr erleichtert. Ob sich indes die Hoffnung des verewigten Herausgebers auf zahlreiche praktische Verwendung verwirklichen wird, wagen wir nicht so sicher zu behaupten. Einmal ist die Klangwirkung der Kompositionen doch weniger glänzend und dankbar, wozu manche Härten in der Stimmführung beitragen. Dann sind alle Hymnen in den alten Texten ediert worden, die heute nur noch in wenigen Brevieren (zumeist in den monastischen) zu Recht bestehen.[2]) Immerhin verdienen die Kompositionen wegen ihrer kunstvollen, imitatorischen Arbeit und des kirchlichen Geistes, der sie durchweht, volle Beachtung für das Studium der strengen Komposition nicht weniger, als für die kirchliche Produktion.

Die übrigen Bände der Denkmäler enthalten weltliche Musikwerke. Wir erwähnen an erster Stelle

Band IV., erster Teil: Johann Jakob Froberger:[3]) Orgel- und Klavierwerke. Erste Lieferung. Herausgegeben von Dr. Guido Adler. 1897.

Die Lieferung besteht aus 12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 8 Capriccio's, 6 Ricercari für Orgel und Klavier, mit zwei Reproduktionen der Originalhandschrift.

Um die Bedeutung dieses verdienten Mannes für seine musikalische Mit- und Nachwelt gebührend zu beleuchten, genügt schon der Umstand, daß er es gewesen, der die italienische Orgelmusik, die gerade damals durch Frescobaldi und dessen Schüler Bernardo Pasquini zu ihrer höchsten Blüte gebracht worden war, nach Deutschland verpflanzte, woselbst sie sich alsbald in so großartiger Weise entfalten sollte. Froberger war, obgleich verhältnismäßig kurze Zeit, doch ein gelehriger Schüler Frescobaldi's, und hatte es verstanden, die Hauptcharakteristika seines Meisters getreulich sich anzueignen, freilich ohne jenem an Originalität, sowie an harmonischem und modulatorischem Feingefühl in allweg gleich zu kommen. Sehr von Interesse ist der Vergleich der Froberger'schen Kompositionen mit jenen Frescobaldi's.[1]) Die Stellung Froberger's in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Klavier- und Orgelmusik rechtfertigte die Absicht Dr. Adler's, gerade von ihm in den Denkmälern eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veranstalten. Manches wird freilich nur mehr oder weniger „Altertumswert" haben, dazu bestimmt, die Kunstepoche, der es entstammt, allseitig zur Darstellung zu bringen. Wir rechnen unter diese Kategorie gleich zu gutem Teil die Toccaten, welche die Lieferung eröffnen. Sie machen noch gar häufig den Eindruck des unfertigen Suchens und Ringens nach festen, geordneten Formen, in der Melodiebildung nicht weniger als in der Anordnung der Modulationsfolge; man ist beim Anhören derselben manchmal unter der Vorstellung, die Improvisationen eines zwar begabten, aber der musikalischen Formenbildung noch unkundigen Kunstjüngers zu vernehmen. Es fehlt den vorwiegend in der Präludienform geschriebenen Sätzen mehr oder weniger die einheitliche Entwickelung eines melodisch oder rhythmisch charakteristischen Motivs, dessen Durchführung dem Ganzen die Ordnung verleihen könnte, die unser Geist als die natürliche Grundbedingung alles Schönen überall sucht und nie ohne Unbehagen vermißt. Anders verhält es sich mit den fugierten Arbeiten, welche nicht nur historisch wichtig sind (namentlich durch die Art

sition durch seinen Gradus ad Parnassum, müssen wir hier ganz absehen.

[1]) Gestorben 1648 in Innsbruck. Der Herausgeber vermutet in ihm einen Schüler Orlando Lasso's.

[2]) Habert spricht im Vorwort die Absicht aus, die Singstimmen alsbald zu veröffentlichen; diesem könnte man ja ohne weiteres den offiziellen Text unterlegen. Oder geschah dieses vielleicht schon?

[3]) Wirkte mit verschiedenen Unterbrechungen als kaiserlicher Hoforganist in Wien um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

[1]) Herausgegeben von Dr. Haberl bei Breitkopf & Haertel, siehe Mus. sac. 1897, Seite 246.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Weise, in der Froberger nach Frescobaldi's Vorbild die Fuge behandelt), sondern auch sehr wohl beim Gottesdienste praktische Verwendung finden können. Freilich bedürfen sie teilweise einer tüchtigen Interpretation, um einer genügenden Wirkung sicher zu sein; die Schreibweise Froberger's, wie sie uns in der Mehrzahl seiner (bisher veröffentlichten) Werke vorgeführt wird, hat sich noch nicht in dem Grade vom „Banne" der alten Vokalmusik freigemacht, als es für den wirkungsvollen Orgelstil gefordert werden muß.

Band I. zweite Hälfte: Georg Muffat: Florilegium primum für 5 Streichinstrumente: Violino, Violetta (Viol. II.), Viola, Quinta parte (Viola II) und Violone (oder Cello). Partitur mit unterlegtem Klavierauszug. 1894.

Band II. zweite Hälfte: Von demselben: Florilegium secundum, für Streichorchester der nämlichen Besetzung. Beide herausgegeben von Dr. Heinrich Rietsch. 1895.

Band III. dritter Teil: Gottlieb Muffat: Componimenti Musicali per il Cembalo (6 Suiten und eine Ciaccona für Klavier). Herausgegeben von Dr. Guido Adler. 1896.[1])

Einen sehr ehrenvollen Rang nehmen in der Musikgeschichte die beiden Muffat, Vater und Sohn ein. Da beide schon früher im kirchenmusikalischen Jahrbuch ihre Würdigung gefunden haben (siehe dieses, Jahrgang 1893, den betreffenden Artikel E. v. Werra's),[2]) und überdies die Herausgeber in der Vorrede zu den einzelnen Bänden die zur Beurteilung nötigen Gesichtspunkte zur Genüge hervorgehoben haben, können wir unser Urteil kurz fassen. Die in den drei Bänden veröffentlichten Werke sind ausnahmslos Kompositionen von bleibendem Werte, Kompositionen, die so recht geeignet sind, auf das musikalische Leben unserer Tage jenen erfrischenden, regenerierenden Einfluß auszuüben, der ihm so vonnöten ist. Sie sind melodisch und rhythmisch originell, ideenreich, lebensvoll; dabei immer in einem gutklingenden, reinen Satze geschrieben, und werden daher jeder Zeit dem gebildeten Hörer einen wahren Kunstgenuß bereiten und stets in hohem Grade anregend wirken auf Talente, denen es gegeben ist, selbst schöpferisch thätig zu sein. Aus diesem Grunde können wir sie auch unseren Orgelkomponisten nicht genug zu eingehendem Studium empfehlen. Die fünfstimmigen Florilegien zumal bieten nicht selten durch ihren Tonsatz ein Vorbild der Stimmführung, wie sie in geringer Modifikation auch bei der Orgel von der schönsten Wirkung wäre. Das ergäbe für unsere neue katholische Orgellitteratur den großen Gewinn einer wirksamen, lebensfähigen Reaktion dem so sehr verbreiteten Hesse-Brosig'schen Präludienstil gegenüber, der in seiner liedförmigen Anlage, seiner oft so unbedeutenden „Männerchor-Harmonisation" der katholischen Orgel wenig würdig ist. Manche Sätze könnten von einem geschickten Organisten auf gutem, farbenreichem Instrumente, fast so wie sie geschrieben stehen, höchst wirkungsvoll zu Gehör gebracht werden.

Über die beiden noch übrigen Bände der Denkmäler, Band III., 2. Teil und Band IV., 2. Teil, wollen wir uns an dieser Stelle nicht verbreiten. Sie enthalten ein Werk, das einst epochemachend war für die Bühnenkunst in und außer Deutschland: die Oper: il pomo d'oro von Antonio Cesti, komponiert zur Vermählungsfeier des Kaisers Leopold des I. von Österreich mit der Infantin Margarita von Spanien.[1]) Die Publikation ist zunächst in musikalischer Hinsicht hochinteressant, aber auch, wegen der vielen Angaben in Betreff der Bühnenausstattung, Kostümierung ꝛc., für die Geschichte der Oper in Deutschland von Wichtigkeit. Eine bedeutende Anzahl facsimilierter Kupferstiche (24) von Matthäus Küsel geben uns von den hauptsächlichsten Szenerien ein anschauliches Bild.

Sollen wir schließlich unsere Eindrücke über die „Denkmäler" kurz zusammenfassen, so können wir nur sagen, daß wir durch die bisher erfolgten Publikationen in hohem Grade befriedigt worden sind, sowohl was die Wahl

[1]) Eine Besprechung des Florilegium I. von Dr. Haberl, siehe kirchenmusikal. Jahrb. f. 1895, S. 124, über die Componimenti Musicali des Gottlieb Muffat derselbe in Mus. sac. 1897. p. 246.

[2]) Die Red. des kirchenmus. Jahrb. benützt diese Gelegenheit, die allerneueste Entdeckung des Herrn Musikdirektors in Konstanz, welche demselben durch H. H. Pfarrer Vogeleis, Diözese Straßburg, zugekommen ist, den verehrlichen Lesern mitzuteilen: „Georg Muffat ist in Schlettstadt geboren und wirkte als Organist in Molsheim, wo bis 1681 ein Hochstift sich befand. Das Geburtsjahr ist einstweilen noch nicht ermittelt. M. Vogeleis wird in der Straßburger „Cäcilia" verschiedene historische Details veröffentlichen."

[1]) Siehe Dr. Haberl's Referat in Mus. sacra 1897, S. 259.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Stoffes angeht, als auch bezüglich der Methode, welche die Herausgabe leitet. Man darf sich wahrhaft freuen, ein Werk von so hoher Bedeutung in so guten Händen zu sehen. [illegible] dem die Herausgeber so redlich sich be- [illegible] in den „Denkmälern" vergangene [illegible] wieder erstehen zu lassen, setzen sie sich [illegible] ein ruhmvolles, bleibendes Denkmal. [illegible]sstattung des Ganzen ist tadellos.

[illegible]uron.

P. Gregor Molitor, O. S. B.

Neuere Choralstudien (Dechevrens, Fleischer, Houdard und Jacobsthal).

Die Arbeiten des P. Ant. Dechevrens verdienen alle Beachtung und eine umsichtige Prüfung. Seine Behandlung der Neumen- und der Choralfrage überhaupt zeugt von mühevollen, umfassenden und tiefgehenden Studien. Ein wissenschaftlicher Ernst ohne Streitsucht und eine wohlthuende Bescheidenheit sind unverkennbar und wohl geeignet, den allerdings neuen und zum Teil befremdenden Aufstellungen Gehör zu verschaffen.

Die drei ersten Bände seiner Études de science musicale befinden sich, nach Überwindung großer Schwierigkeiten, endlich unter der Presse. Der erste Band erscheint Mitte Januar 1898; die beiden anderen sollen zusammen und zwar binnen weniger Monate ausgegeben werden (Paris, A. Dechevrens, Rue Lhomond 26 — Selbstverlag des Verfassers — und Paris, Typographie musicale des Dlles Blanc, Rue Malebranche 4). Der Verfasser hat inzwischen durch autographierte Arbeiten bereits seit dem Juli 1895 seine feste Stellung genommen. Wenigstens die Grundlinien seiner Neumendeutung, ja fast das ganze System ist seit jener Zeit in Fachkreisen nicht mehr unbekannt. Dem musikalischen Kongreß von Bordeaux lag ein Mémoire von achtzig Seiten vor, welches eine reichhaltige Tabelle von Neumenzeichen mit der rhythmischen Übersetzung, eine vollständige Messe als Probe und ein ansehnliches geschichtliches Material als Beweis brachte. Eine ähnliche Arbeit wurde auf dem Freiburger Kongreß an Freunde der Kirchenmusik verteilt; sie enthält acht Messen, zuerst in einfacher Transkription nach den überstehenden Neumenzeichen, sodann in etwas reicherer Rhythmisierung durch Anbequemung an die moderne Vortragsweise. Viel wichtiger ist ein stattlicher Band, welcher (ebenfalls autographiert) zur Ersparung größerer Kosten nur wenigen mitgeteilt wurde, nämlich der dritte der im Druck befindlichen (Mus. sacra 1897 Nro. 12—15). Derselbe ist wesentlich eine kritische Geschichte des Choralrhythmus und eine genaue Darlegung der Methode, nach welcher Dechevrens ihn wiederherzustellen hofft. Wir besitzen aus seiner Feder außerdem noch eine gedruckte Studie Du rythme dans l'hymnographie latine (1895). Dort werden verschiedene Arten von rhythmischen Systemen, das altklassische, das des ältern Chorals und der Accentrhythmus der spätern Hymnen, Sequenzen und Tropen ziemlich eingehend besprochen, und wird rücksichtlich des Accentrhythmus eine ganz neue, beachtenswerte Theorie vorgetragen. Dem Schreiber dieser Zeilen liegen endlich noch die fertigen Bogen der oben bezeichneten größern Publikation vor (nahezu der ganze erste Band).

Inzwischen bieten sich zum Vergleich und zur Nachprüfung Oskar Fleischers Neumen-Studien dar: I. Teil. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen (Leipzig, Fr. Fleischer, 1895; vgl. P. Kornmüllers Kritik, Musik. Jahrb. 1895 S. 101 ff.), II. Teil. Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen (1897). Hier werden in der gründlichsten Weise die Neumenzeichen auf ihre ursprüngliche Form und Bedeutung zurückgeführt und (im zweiten Teile) mehrere einfache Neumentexte entziffert. Während Dechevrens sich an die fränkischen Neumen hält und lediglich die Herstellung des alten Rhythmus versucht, bezweckt Fleischer die Auslegung der italischen Neumen nach Melodie und Rhythmus zugleich. Er geht überaus umsichtig zu Werke; leider ist aber das vorgelegte Material zur Neumenlesung noch so wenig umfangreich, daß ein Urteil über die allseitige Richtigkeit des Ergebnisses bis jetzt nicht gegeben, sondern nur die Gründlichkeit der Methode anerkannt werden kann.

Als Mitbewerber um den Ruhm der Neumendeutung tritt noch Georg Houdard auf, zunächst mit L'art dit grégorien d'après la notation neumatique (1897), weiter in Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique (Paris, Fischbacher, 1898). Dieses Werk ist im III. und IV. Teil besonders lehrreich. Sein Verfasser bekundet sich überall als praktischen Musiker von feinem Takt. Auch Houdard beschränkt sich auf das fränkische Neumensystem und auf die rhythmische Seite desselben; bezüglich der Melodie gibt er nur manche Anhaltspunkte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Um nun auf P. Dechevrens zurückzukommen, mit dessen System allein wir uns, wie schon früher, so auch an dieser Stelle eingehender befassen wollen, so kann die historische Grundlage desselben nicht genug betont werden. Dechevrens gibt zwar nicht die Geschichte der Zeichen als solcher, die durchaus von Fleischer entlehnt werden muß, sondern die kritische Geschichte des Rhythmus nach den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters. Aber diese ist auch gerade von ausnehmender Bedeutung, und D. hat sich durch sonstiges vielseitiges Studium des Rhythmus für seine Aufgabe befähigt. In der That läßt sich dem Hauptergebnis seiner diesbezüglichen Forschung nicht länger widersprechen. Nicht nur die Thatsache, daß der Choral einmal mensuriert war, muß hinfort als erwiesen gelten, sondern wir kennen nunmehr auch die Zeit, wann, und die Ursache, warum der strenge Rhythmus verloren ging. Um dies zu bestreiten, müßte man entweder den Theoretikern des Mittelalters alle Kenntnis des praktischen Kirchengesanges absprechen, oder den zahlreichen Zeugnissen derselben eine ganz neue Deutung geben. Es ist aber schwer abzusehen, wie das eine oder das andere möglich sei. Hier entscheiden nicht hergebrachte Vorurteile, das unbestimmte Gefühl oder das allgemeine Dafürhalten, sondern nur greifbare Beweise. Ferner ist klar dargethan, daß die Neumen gerade eine Tonschrift zu vorwiegend rhythmischen Zwecken war, also auch sicherlich den Rhythmus in erster Linie zum Ausdruck brachte. Mit vollem Rechte betont D. diese Resultate als durchaus feststehend, so anspruchslos er immer die von ihm versuchte Auslegung der Neumenschrift vorlegt. „Es ist also möglich," so schreibt er in dem autographierten Bande S. 243, „daß ich mich irre, und daß meine Deutung noch nicht die wahre ist, nämlich eine solche, welche die Neumenschrift vollständig erklärt. Daraus wird jedoch nicht die Folgerung gezogen werden dürfen, daß die gregorianischen Melodieen keinen [strengen] Rhythmus gehabt hätten, oder daß derselbe in den Neumen nicht dargestellt wäre. Der einzige logische Schluß ist dieser, daß es dann eine bessere Auslegung geben und daß diese wahrere Auslegung noch erst entdeckt werden müsse."

Die kritische Sichtung der alten Zeugnisse über den Rhythmus, und über den Choral überhaupt, gewährt noch den besondern Vorteil, daß die etwas spätern Theoretiker (nach Aribo, Ende des 11. Jahrh.) von nun an nicht mehr unterschiedlos oder einfach nach der Zeitfolge, sondern nur nach ihrem wirklichen verhältnismäßigen Werte citiert werden dürfen. Denn der Verfall des Rhythmus erfolgte nicht in allen Ländern gleich schnell, wie auch die mehrstimmige Musik, die ihn herbeiführte, nicht überall eine gleich rasche Entwicklung nahm.

Kennzeichnend ist für die Studien des P. D. die vorläufige Beschränkung auf die Neumenbücher der Skt. Gallener Schule. Es fragt sich, ob auf diesem Wege das Ziel wirklich erreichbar sei. Bekanntlich stehen die fränkischen Neumen im allgemeinen auf gleicher Höhe, so daß in ihnen die Melodie, d. h. das Steigen und Fallen der Töne, ganz unvollkommen angedeutet wird. Deshalb beschränkt sich denn auch D. von vornherein auf die Erklärung des Rhythmus und entlehnt den Handschriften mit Linien, welche durchaus nicht die ältesten sind, die Melodie. Bemerkenswert ist, was er bezüglich dieser Handschriften urteilt. Er erwähnt neben den neuern auf dieselben gestützten Ausgaben eine Reihe von Handschriften der Pariser Nationalbibliothek und fährt alsdann fort: „Übereinstimmung ist nicht immer vorhanden; die Abweichungen sind sogar oft ziemlich bedeutend, und es kommt vor, daß keine dieser [aufgeführten] Versionen den Neumen der ältern Handschriften entspricht. Im allgemeinen stehen die Ausgabe von Reims und Cambrai und die von Solesmes, welche mehr dem berühmten Graduale von Montpellier folgen, mit der Neumenschrift in genauerer Übereinstimmung. Doch gibt es Ausnahmen, bisweilen ziemlich erhebliche." So gibt er denn zu, daß der melodische Text noch einer Revision bedarf; ihm kommt es zunächst auf das rhythmische System an. Die melodische Herstellung des Chorals würde auch in ganz neue Fragen bezüglich der Chromatik desselben, der ihrethalben vorgenommenen Transpositionen und Emendationen verwickeln.

Eine Herstellung von Rhythmus und Melodie scheint Fleischer zu versprechen. In italischen Handschriften findet man nämlich die Melodie durch Steigen und Fallen der Neumen mitbezeichnet. Außerdem ist ja Italien die Heimat der Neumenschrift, und will Fl. auch solche Manuskripte gefunden haben, welche älter sind, als die von fränkischen Neumatoren. Aus diesen Gründen erklärt es Fl. als verfehlt, wenn man die Skt. Gallener Neumenbücher zur Grundlage der Forschung macht.

Gegen diese Auffassung läßt sich doch einiges einwenden. Fl. gibt eine Probe aus der bekannten Amiatiner Bibel-Handschrift zu Florenz,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

welche nach ihm „mit Sicherheit um das Jahr 700“ zu verlegen ist und das älteste Denkmal der lateinischen Neumation enthält. Auf Anlaß dieses Denkmals bemerkt er jedoch selbst (Neumen-Studien II. S. 14): „Nochmals betone ich, daß für eine streng-wissenschaftliche Entzifferung bei diesen Zeichen das Augenmaß, das sich auf die räumliche Anordnung der Zeichen verläßt, nicht ausreicht. Selbst um Jahrhunderte spätere Neumationen verfahren in der räumlichen Stellung der Zeichen noch ziemlich sorglos, und die Tausende von fränkischen Neumendenkmälern verzichten im Grunde überhaupt auf eine solche.“ Ebenso heißt es S. 122 rücksichtlich der Urbinas-Handschrift im Vatikan (aus dem 10.—11. Jahrh.): „Meist freilich ist die räumliche Anordnung eine derart nachlässige, daß man diese Neumationen ohne weitere Untersuchung nicht lesen kann.“ Wenn sich nun Fl. doch auf die sog. Schlüsselneumen und die Gruppenneumen stützt, so gibt er bei den ersteren selbst eine erhebliche Unsicherheit zu; bei den Gruppen aber, die sich auch in fränkischen Büchern finden, kehrt die Frage wieder, ob Höhe und Tiefe genau bezeichnet seien. Übrigens sehe man, mit welchen Bedenken Kornmüller in der citierten Kritik S. 108 die Lehre von dem Gruppenneuma aufnimmt. Die „wichtigste und zuverlässigste“ Schlüsselneume aber (II. S. 127) ist doch wohl nur das Zeichen der vox liquescens, nach dem ausdrücklichen Zeugnis Guidos Disc. art. mus. c. 15 (Gerbert II. p. 17). Soweit uns also Fl. bisher unterrichtet, ist es mit der Bestimmung der Melodie aus Neumenhandschriften überhaupt übel bestellt, und muß wohl vornehmlich die Handschrift von Montpellier, in der die Melodie zugleich mit Buchstaben bezeichnet wird, und diese oder jene ähnliche, als Grundlage dienen (s. oben die Worte Dechevrens über diese Handschrift).

Fl. legt Gewicht darauf, daß die fränkischen Neumen ihren Ursprung doch schließlich aus Italien herleiten. Allerdings; aber auch direkt aus Rom, und das Hauptinteresse knüpft sich eben an die Frage, wie man den Choral in Rom gesungen habe. Alle Zeugnisse und sonstigen Anzeichen beweisen, daß die ersten Neumenhandschriften unter Karl dem Großen oder früher, also um 800 von Rom zum Frankenland kamen, und daß man in Skt. Gallen sich mit höchster Gewissenhaftigkeit an die überlieferte Lesart hielt. Ob sich wohl dieselbe Treue in Erhaltung der Tradition für Italien, das von so vielen Stürmen heimgesucht wurde, wie für das Jahrhunderte lang so friedliche Skt. Gallen nachweisen läßt? Merkwürdig scheint uns gerade die Beschaffenheit der Lamentationsmelodie, wie sie Fl. (II. S. 15) aus der obengenannten Florentiner (um 700), sowie S. 29 aus einer neapolitanischen Handschrift (9. Jahrh.) vorlegt; dieselbe ist in diesen Quellen recht verschieden und stimmt weniger mit der traditionell römischen des sogen. authentischen Textes überein, als die der fränkischen Neumen bei Gerbert De cantu I. S. 530. Wenn aber in Skt. Gallen diese Melodie der römischen ähnlicher ist, als jene beiden unter sich oder in Vergleich zur römischen, spricht das nicht zu Gunsten der Skt. Gallener Neumen? Auf alle Fälle zeichnen diese sich durch sorgfältige Bestimmung des Rhythmus um so mehr aus, je weniger sie der Melodie Rechnung tragen. Somit thut Dechevrens ganz recht daran, wenn er für seinen Zweck die so schön geschriebenen, so zahlreichen und teilweise so alten Handschriften der Schule von Skt. Gallen zu grunde legt. Die Folgezeit wird lehren, ob Fleischer für die Herstellung der Melodie schönere Erfolge erzielt. Aber schon Guido von Arezzo sagt, vielleicht mit einiger Übertreibung, von den italischen Neumen, daß die meisten „Sanglehrer und ihre Schüler, wenn sie auch täglich hundert Jahre lang sängen, ohne Führer nicht einmal eine kurze Antiphon lernen könnten“ (De ign. cant., init.). — Weiterhin ist zu bemerken, daß die fränkischen und die italischen (longobardischen) Neumen allerdings verwandt, aber doch auch gründlich verschieden sind, so daß die Vermutung nicht soweit abliegt, in Rom sei ein anderes System in Gebrauch gewesen als im übrigen Italien, und dieses sei dann nach Skt. Gallen verpflanzt worden. Freilich müßten sich dann wohl auch Neumen italischer Herkunft finden, die den fränkischen näher ständen. Fleischer scheint jedenfalls die Schwierigkeit, die in der Eigentümlichkeit der fränkischen Neumenschrift liegt, zu sorglos auf die Seite zu schieben. Er meint (II. S. 64), Romanus habe sich für seine Reise nach Deutschland ein Hand-Exemplar des gregorianischen Gesanges in einer stark verkürzten Tonschrift angefertigt; denn er habe sich auf sein Gedächtnis verlassen dürfen. Eine solche Verkürzung stellen die Neumen von Skt. Gallen höchstens in zwei Punkten dar: in der Versäumung der Melodiebezeichnung und teilweise in der Kleinheit der Zeichen. Allein wenn es glaublich scheint, daß von Rom nur ein einziges, so verkürztes Exemplar ins Frankenland kam, aus dem dann alle Antiphonare nördlich von den Alpen abgeschrieben worden,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

so läßt sich doch kaum glauben, daß weder Romanus, noch Petrus, noch ein anderer der ins Frankenland gekommenen Sänger es wieder umschrieb, da doch das Bedürfnis eines möglichst vollkommenen und leicht lesbaren Textes für die deutschen Schüler sehr groß sein mußte. Hat aber Romanus die römische Tonschrift nach Skt. Gallen gebracht oder dort wiederhergestellt, so muß wohl die sogen. fränkische Form die echt römische sein. Übrigens stellt sich Fl. die Umsetzung einer Tonschrift in eine so verschiedene und eine rhythmisch so viel vollständigere gar so leicht vor. Besser würde er die weitere Hypothese hinzufügen, daß die vorliegende Skt. Gallener Tonschrift sich durch allmähliche Veränderungen in Skt. Gallen selbst herausgebildet habe. Von einer frühern Art der Neumenschrift weiß indes Schubiger „Die Sängerschule Skt. Gallens" nichts zu berichten; vielmehr weist bei ihm alles darauf hin, daß der ursprüngliche Melodietext auch rücksichtlich der Schrift unverändert erhalten blieb. Von Romanus selbst rührten ja auch die zugesetzten Buchstaben her, welche die Bestimmung hatten, den Vortrag genauer zu regeln, und welche eine Eigentümlichkeit der aus seiner Schule hervorgegangenen Handschriften bilden. Es ist ja möglich, daß uns weitere Nachrichten nur zufällig abgehen; aber damit läßt sich in solchen Fragen nichts anfangen. Eckehard IV. († 1036) behauptet jedenfalls, daß das eigenhändig geschriebene Antiphonar des Romanus noch in Skt. Gallen vorhanden sei und in zweifelhaften Fällen zu Rate gezogen werde. Die letztere Bemerkung hat ohne Zweifel großes Gewicht (Pertz, Mon. Germ. II. S. 103).[1])

Über die Beschaffenheit der neumierten Handschriften gibt Dechevrens folgendermaßen Rechenschaft. Entsprechend dem Ergebnis aus dem Studium der Schriftsteller, ist die Neumation der Bücher aus der ersten Zeit, nämlich aus dem 9. und 10. Jahrhundert, rücksichtlich des Rhythmus, am vollkommensten; seit dieser Zeit verlieren sich mehr und mehr die eigentlich rhythmischen Zeichen, bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts nur noch die kahle Bezeichnung der Tonhöhe durch Linien mit rhythmisch indifferenten Zeichen übrig bleibt. Skt. Gallen stand überall, bis nach England und bis nach Rom hin, im höchsten Ansehen. Man wahrte dort fast eifersüchtig die alte Gestalt der Chorbücher, so daß man nicht nur das bequeme Liniensystem verschmähte, sondern auch dem mehrstimmigen Gesange beharrlich den Zugang verschloß. Keine Handschrift mit dem guidonischen Liniensystem findet sich in Skt. Gallen vor, die vor dem 16. Jahrhundert geschrieben wäre und sich nicht durch ihren ganzen Charakter als anderswoher stammend kund gäbe. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bediente man sich noch der Neumenfiguren, welche in den gedruckten Büchern längst verschwunden waren. Es ist sogar noch ein psalterium novissimum monasticum mit Neumenschrift vorhanden, das bis zur Aufhebung der Abtei im Gebrauch war. Trotzdem klagt nicht nur in Reichenau Abt Berno schon im 11. Jahrhundert über Versäumung des Rhythmus, der doch in den alten Büchern bezeichnet sei, sondern in Skt. Gallen selbst bezeugen die Handschriften den allerdings langsamen, aber immer weiter um sich greifenden Verfall. Im (9.,) 10. und selbst im 11. Jahrhundert ist die Vollständigkeit und Übereinstimmung der Neumenschrift bewundernswert. Alle die zahlreichen Manuskripte sind in der Form des Romanus, wenn auch einige ohne die sogen. Romanus-Buchstaben geschrieben. Die rhythmischen Zeichen finden sich hier in sehr großer Zahl. Dechevrens macht an dieser Stelle (S. 166 des autogr. Bd.) die guten alten Handschriften, über ein Dutzend, namhaft und verweist zur Veranschaulichung des allmählichen Verfalls auf die phototypischen Tabellen. Die Beschaffenheit der Handschriften bestätigt also durchaus das Zeugnis der Theoretiker des Mittelalters bezüglich des Rhythmus und seines Verfalles. Beide zusammen weisen dem Neumenforscher den Weg, welchen er einzuschlagen hat, um das Geheimnis der alten Tonschrift zu entschleiern.

Dechevrens läßt also die italische (oder longobardische), die provenzalische und spanische Neumenschrift ganz bei Seite und vertieft sich in die fränkische. Ob dies der bessere Weg sei, muß die Zukunft endgültig entscheiden. Genug, an gutem Material fehlt es ihm nicht, um im günstigen Falle den Choralrhythmus des 9. u. 10. Jahrh. wiederaufzufinden. Im Vorübergehen sei daran erinnert, daß dieses Ziel auf historisch-wissenschaftlichem Gebiete liegt, daß die ganze Frage kaum eine oder vielmehr gar keine unmittelbar praktische Bedeutung hat, und daß keinesfalls eine minder kirchliche Tendenz sich dahinter verbirgt. Man sollte doch immer wohl unterscheiden zwischen geschichtlichen Untersuchungen, praktischen Absichten und unkirchlicher Gesinnung.

Wir haben nun die acht Messen in Dechevrens'scher Übersetzung vor uns, zuerst in

[1]) Die Red. des km. Jahrb. verweist für diese Nachricht auf Mag. chor. 11. Aufl. S. 198, 3. Anm.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

genauester Wiedergabe der über dem liturgischen Texte stehenden Neumenschrift, sodann in leichter Accommodation an den modernen Geschmack, wobei denn auch der latente höhere Rhythmus in Abschnitten und Sätzen durch die neuern Vortragszeichen mitbezeichnet ist. Welche Bedeutung kommt dieser Veröffentlichung zu? D. hat sich längst dahin geäußert, daß er zur vorläufigen Probe dreißig vollständige Messen in dieser Weise bearbeitet habe; zu diesen zählen die acht, welche in das Freiburger Mémoire aufgenommen worden sind. Er hofft, daß man dieses Material als genügend erkennen werde, um die Durchführbarkeit seiner Methode darzuthun. Phototypische Proben sollen dem Druckwerke in entsprechender Anzahl beigegeben werden; ja eine Veröffentlichung ganzer Handschriften ist vorbereitet. Der Fleiß des Forschers und das Vertrauen auf seine Sache gibt sich darin genugsam kund. Den Schlüssel zu seiner Auslegung aber hat er schon 1895 bekannt gemacht, indem er auf langen Tabellen die elementaren, die einfachen, die zusammengesetzten und die Ornament-Neumen in unser Notensystem umgesetzt hat. Mit eingehender Begründung findet sich das in dem autographierten Band (S. 242—279) wieder.

Es fragt sich nun, welcher Art die Musik ist, welche die neue Auslegung zu Tage bringt. Kann man sie schöner nennen, als den nicht mensurierten Choral? Diese Frage zu bejahen, hält sehr schwer. Sowohl die Ziernoten, wie die langen Melismen, selbst auf sprachlich unbetonten Silben, sind kaum als Schönheiten zu empfinden; ähnliches wird man geneigt sein über den Takt oder vielmehr über das Verhältnis der Taktierung zum Text zu sagen. Wie weit wir bei solchen Urteilen von dem neuern Musikgeschmack, von der Gewohnheit oder der thatsächlichen Auffassung des Chorals in Deutschland, beeinflußt werden, läßt sich schwer sagen. Auf alle Fälle müssen wir uns, um uns mit diesen Messen auszusöhnen, im Geiste einen italienischen Solisten vorstellen, der mit größter Geschmeidigkeit des Organs eine kindlich fromme Lust an spielendem Gesang, jedoch ohne alle opernhafte Eitelkeit, verbindet. Wir müssen sodann voraussetzen, daß das 9. oder 10. Jahrhundert nicht ganz so, wie das 19. Jahrhundert, dachte und fühlte, daß jene Zeit die Manier hatte, die Melodie anmutig zu verschnörkeln und sich in Melismen zu ergehen, gerade so wie die Mensuralmusik des 17. Jahrhunderts ihre Freude am Konzertieren vieler Stimmen und endlosen Wiederholungen hatte, und auch unsere Zeit nicht ohne ähnliche Liebhabereien ist. Übrigens verdient Beachtung, daß die weit einfachern Melodien der Hymnen und Sequenzen für unsern Geschmack nichts Auffallendes haben. Viele Proben finden sich schon im ersten Band des Druckwerkes.

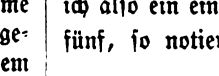
Allein müssen wir denn notwendig den ästhetischen Standpunkt an eine Musik anlegen, die aus einer ganz andern musikalischen Welt uns zum erstenmal entgegentritt, und dies zwar auf dem Papier? Es genügt vor der Hand, wenn wir die vorliegende Musik als singbar und nicht schlechthin unwürdig anerkennen dürfen — singbar für geschulte Chöre, bzw. tüchtige Solosänger, — nicht unwürdig, wenn wir uns in die Gesangsart der romanischen Völker hineindenken. Weder unsere gewöhnlichen, oft dürftig eingeübten Kirchenchöre, noch unsere deutsche Vorliebe für einen ganz getragenen Kirchengesang dürfen den allein entscheidenden Maßstab abgeben. Es handelt sich, kurz gesagt, vorläufig um eine historische, nicht eine ästhetische Frage. Die Ornamentneumen und die bisweilen endlosen Melismen, auch auf tonlosen Silben, sind ohnehin eine feststehende Thatsache für jene Zeiten. Das Neue in der von Dechevrens gegebenen Deutung bezieht sich wesentlich nur auf die Mensurierung, und auch mit Bezug auf diese kann das Vorhandensein irgend eines strengen Rhythmus nach den geschichtlichen Zeugnissen ohne Willkür nicht mehr bezweifelt werden. Viel Sympathie werden dennoch die acht Messen wenigstens in Deutschland nicht finden.

Hier sei nun mit einem Worte auf Houdards Auslegung verwiesen. Auch Houdard beschränkt sich auf den Rhythmus des Chorals, wie derselbe aus der fränkischen Neumation wiederherzustellen ist. Er kommt zu wesentlich anderen Ergebnissen. Nur darin stimmt er mit D. und Fleischer überein, daß der Rhythmus auf ganz gleichen Zeiteinheiten, die er indes nicht gerade als Takte bezeichnen will, beruhe; weiterhin aber setzt er eine ganz freie Bewegung desselben in engem Anschluß an den Text voraus. Wohl treffen alle drei Forscher noch in manchen Einzelheiten zusammen, sei es in Folge der Evidenz der Sache, sei es mehr durch Zufall; aber im ganzen gehen H. und D. so weit auseinander, daß an eine Vermittlung nicht zu denken ist. Die Begründung der beiderseitigen Auslegung muß entscheiden. Die Schule der französischen Benediktiner, gegen welche sich Houdard direkt wendet, wird sich auf den Widerspruch der beiden Systeme stützen, um beide

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

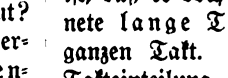
miteinander abzulehnen. Fleischer seinerseits steht, soviel bis jetzt ersichtlich ist, Dechevrens nahe; aber die Verschiedenheit der italischen Neumenschrift gestattet bei den wenigen Proben ganz einfacher (nicht melismatischer) Melodien noch kein ganz bestimmtes Urteil. Er nimmt einen taktmäßigen Rhythmus des Chorales an.

Zur Beurteilung der genannten Systeme können vorläufig nur einige Punkte hervorgehoben werden. Die Kritik muß sich vor allem über die ersten Voraussetzungen bei der Neumenforschung klar sein. Die oben berührte Frage, ob die fränkischen, oder vielmehr die italischen Handschriften zur Grundlage dienen müssen, ist bereits von einiger Bedeutung; auf alle Fälle muß eine gewisse Verschiedenheit derselben nicht übersehen und, bei Verwertung der alten Zeugnisse, immer darauf geachtet werden, ob der citierte Schriftsteller die eine oder die andere Neumenschrift vor sich hatte. Auch diesseits der Alpen bestehen Verschiedenheiten der Schrift, z. B. wird in manchen Handschriften der Punkt auch isoliert, d. h. als einziges Tonzeichen einer Silbe verwendet, während andere in diesem Falle eine kleine Linie aufweisen. Selbstverständlich ist, daß man erst an das Vorhandensein eines strengen Rhythmus glauben muß, ehe man ihn aufsucht. Diese Frage kann nun nach dem von Dechevrens gesammelten Material entschieden werden. Aber auch, wenn man sie bejaht, stellt sich gleich eine andere, ebenso schwierige ein: wie viel Grundwerte enthält die neumatische Tonschrift und durch welche Zeichen wird jeder derselben bestimmt? Houdard und Fleischer gehen von der Überzeugung aus, daß die Werte der Neumenfiguren über den einzelnen Silben rücksichtlich der Zeitdauer gleich seien, und die Dauer des einzelnen Tones davon abhänge, ob ein Zeichen allein stehe oder zu einer Gruppe von 2, 3, 4, 5 gehöre. Nichts ist alsdann einfacher, als die Choralmelodie zu rhythmisieren.

Houdard, um von ihm zuerst zu reden, verwahrt sich dagegen, daß man vom modernen Takt im Choral rede; er versteht nämlich unter mesure lediglich einen zusammengesetzten Takt, und nimmt für den Choral nur den einfachen Takt, den rhythmischen „Fuß", gemäß der alten Ausdrucksweise, in Anspruch. Dieser „Fuß" hat zwar im Zusammenhang nicht einen markierten Accent, sondern nur wenn er ein längeres Melodieglied von unbestimmtem Umfang beginnt; aber man schlug doch den Takt zu jedem „Fuß" mit Hebung und Senkung. Dabei kann sowohl die Hebung wie die Senkung in mehrere, immer gleiche Töne aufgelöst werden, je nach der Zahl der Zeichen, die über einer Silbe stehen. Hat man diese Zeichen vor sich, die entweder einzeln oder gruppiert erscheinen, so hat man nur den gruppierten einen solchen Wert zu geben, daß sie zusammen dem einzeln stehenden an Dauer gleich kommen. Habe ich also ein einzelnes Zeichen und gleich darauf fünf, so notiere ich 

; beides zusammen stellt (nach Houdard) zwei Neumen, d. h. zwei einfache Takte dar. Die Zeichen erhalten demnach ihren Dauerwert lediglich von der Stellung; nur ein forte, piano, ritenuto und ähnliche Nüancen (außer einigen melodischen Beziehungen) werden durch die besondere Form der Zeichen angedeutet. Man kann nun den Rhythmus, welcher eigentlich immer gleichartig ist, rücksichtlich des Gesamtwertes, doch noch als zwei-, dreiteilig oder gemischt bezeichnen, je nachdem die Neumen sich vorwiegend zu zwei, zu drei oder in gemischter Form gruppieren. S. Houdard, Le rythme du chant grégorien, besonders S. 159—177.

Nicht ganz so einfach ist die Rhythmisierung nach Fleischers Methode. Auch er setzt die gewöhnlichen Neumen oder Neumengruppen als erste Einheit an — als statt , was aber wenig Unterschied macht —, verbindet jedoch immer zwei zu einem Takte; auch dies verschlägt wenig, nur daß die Primärzeiten immer in Paarzahl vorhanden sein müssen. Wichtiger ist, daß er doch auch durch die Schrift bezeichnete lange Töne kennt; diese füllen einen ganzen Takt. Sie beschränken offenbar die Takteinteilung durch ihren unveränderlichen Wert. Im übrigen aber bestimmt auch bei Fleischer die Gruppierung den Wert der Einzelneume; es können also bis zu fünf Zeichen einen halben Takt ausmachen. Fleischer unterscheidet einen regelrechten $^2/_2$ und $^3/_4$ Takt ( ). S. Fleischer, Neumenstudien II. S. 123 ff.

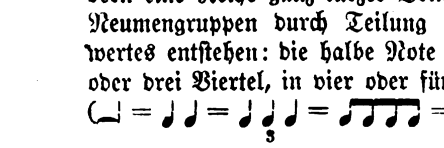
Man sieht, wie Fl. durch die Annahme ursprünglich langer Zeichen sich einen bestimmten Weg der Rhythmisierung vorschreibt, auf welchem er zu einem eigentlichen Takte in unserem Sinne, ja sofort auch zu zwei Taktarten kommt. Dennoch bleibt die Einteilung eines gegebenen musikalischen Textes höchst einfach, sobald man, wie es Fl. thut, in einer gewöhnlichen Sequenz Takte wie 

zuläßt und sich nicht daran stößt, daß das Musterneuma eines „Tro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

pus" in einer andern Taktart steht als der Tropus selbst (II. 123 ff.).

Es fragt sich, Houdard gegenüber, ob Fl. und Dechevrens mit Recht Neumenzeichen, die einen langen Ton schon durch ihre Gestalt anzeigen, voraussetzen. Man wird dies durchaus zugeben müssen. Denn Guido von Arezzo sagt ausdrücklich, daß gewisse Neumen durch ein beigefügtes Strichlein die Bedeutung eines langen Tones erhalten, und Aribo (in Freising) bestätigt es. Der Gebrauch eines Strichleins als Längezeichen außerhalb der Musik findet sich, wie Fleischer I. 62 ff. ausführt, schon bei Griechen und Indern. Fl. teilt darnach die Neumen geradezu in zwei große Klassen (II. 105 ff.). Freilich nötigt ihn die Taktmessung, z. B. oben im vierten Takte, die Länge auch als $^3/_8$ statt $^1/_2$ zu nehmen. Für Houdard bedeutet das Strichlein nur eine Nüance: sostenuto ritenuto totale (S. 19). Allein die Alten betonen die Länge als eine genau berechnete. Daher sagt auch Fl. (II. 117), daß man Längen und Kürzen „arithmetisch genau gegen einander abmaß." Überhaupt ist nur eine solche mathematische Tonmessung, nicht aber die Bezeichnung der Nüancen des Vortrags, wie forte, piano, ritenuto in den Schriftstellern genügend bezeugt. Dies ist nun eben der Punkt, welcher Houdard auf ganz andere Wege führt, als die beiden andern Forscher.

Ein weiterer Punkt läßt auch diese nicht zusammengehen, obwohl eine Vereinigung nicht ausgeschlossen scheint. Fl. nimmt lange und kurze Töne an (); außerdem aber nicht eine durch die Schrift bezeichnete Doppelkürze, sondern eine Reihe ganz kurzer Töne, welche bei Neumengruppen durch Teilung des Gesamtwertes entstehen: die halbe Note löst sich in 2 oder drei Viertel, in vier oder fünf Achtel auf ().

Nach seiner Darstellung braucht er bei den italienischen Neumen mit der Teilung nicht weiter zu gehen, und so bleibt seine Melodie immer noch singbar. Houdard dagegen hat bei den fränkischen Neumen einen Grundwert in sieben, ja acht Teile zu zerlegen, wodurch die Melodie für alle mittelmäßigen Kräfte offenbar unsingbar wird. Er räumt das auch selbst ein, ohne darum an seiner Auslegung irre zu werden; er schreibt vielmehr: „Es ist anzuerkennen, daß die Kunst des gregorianischen Chorals im Keim die italienische Vokalmusik in ihrer reinsten Form ist." Dechevrens stellt dagegen nicht eben hohe Anforderungen an einen geübten Sänger. Die Ornamentnoten freilich erscheinen bei ihm in sehr künstlicher Form; aber er traut sich ihrethalben überhaupt keine ganz sichere Auslegung zu, während Houdard dieselben möglichst einfach deutet und Fl. sie nur kurz bespricht (II. 114 ff.) und bloß durch ein Zeichen bemerklich macht. Ihr zahlreiches Vorkommen geben übrigens alle als sichere Thatsache zu. Ohne Zweifel stand es auch frei, die Ziernoten beim Singen zu übergehen, da Guido sogar von den notae liquescentes sagt, daß man dies immerhin leicht auszuführende portamento auch übergehen könne, und zum Überfluß beifügt, daß in ähnlichen Künsten ein Mittelweg zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig anzuraten sei (Disc. art. mus. c. 15.). Die Franken, von denen der Mönch von Angoulême sagt, sie hätten die Ziernoten nur schwer hervorgebracht werden sich so geholfen haben.

Aber ist nun jenes Prinzip wohl sicher begründet: daß eine Neumengruppe oder eine Einzelneume, die man über einer Silbe findet, immer die Zeit von einem Viertel oder einer Halben beansprucht? Damit scheint doch die Vorschrift Guido's unvereinbar: „Bisweilen habe eine Silbe eine oder mehrere Neumen, bisweilen verteile sich eine Neume auf mehrere Silben." (Disc. art. mus. c. 15.) Unter „Neume" wird gewöhnlich, und gerade an dieser Stelle, ein bestimmtes Dauermaß (das eines Taktes) mitverstanden. Hier schreibt nun Guido geradezu vor, es solle nicht immer jeder Silbe die feste Dauer einer Neume gegeben werden. Es gibt also Silben mit einem Gruppenneuma von mehreren Takten, und es gibt Takte, die sich auf mehrere Silben (nach Aribo bis zu fünf, Gerbert II. 276) verteilen, d. h. aus der Zahl der Zeichen, die über einer Silbe stehen, darf man nicht einfach auf Dauer der Töne schließen, mit andern Worten, man muß die Tondauer aus der Form der Zeichen und nur nebenher vielleicht aus ihrem Verhältnis zu einander schließen. In dieses Verhältnis gehört dann gewiß auch ihre Gruppierung, aber diese allein reicht nicht hin, um die Länge der Töne zu messen. Das Zusammenschreiben oder Trennen der Zeichen bedeutet nach Hucbald und Guido (Gerbert, I. 118; II. 36), ob sie gesondert oder gebunden zu singen sind, aber damit noch nicht, ob sie lange oder kurze Töne anzeigen, wenn auch das letztere damit in einigem Zusammenhange steht. Auch melden uns die Schriftsteller von so kurzen Tönen, wie Houdard und Fleischer sie annehmen, nichts, wohl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aber, daß drei Tonwerte durch die verschiedene Form der Neumen angezeigt werden.

Oft ist allerdings nur allgemein von langen und kurzen Silben die Rede. Aber Aribo sagt aus eigener Anschauung, daß einige Bücher durch die Buchstaben c t m eine schnelle (cito) oder verlangsamte (tractim) oder mittlere Tondauer (mediocriter) angeben, und zwar spricht er von einem arithmetisch genauen Verhältnis (1 : 2; Gerbert, II. 227). Zwei spätere Schriftsteller, welche sich am engsten an die ältere Tradition anschließen, nämlich Walther Odington (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts in England) und Johann Hothby (Ende des 14. Jahrhunderts in Mittelitalien) setzen drei Grundwerte für die Choralnoten an, welche sie mit der Longa, der brevis und der semibrevis der Mensuralmusik identifizieren. Nun fällt auch Licht auf zwei Stellen Guido's, wo er neben langen und kurzen Neumen die voces tremulæ erwähnt, von denen er an der einen Stelle sagt, daß sie durch ein Strichlein die doppelte Dauer erhalten können. Wie immer das Wort tremula zu übersetzen ist, so viel muß einleuchten, daß die so benannte Neume an sich weder lang noch kurz, sondern mittelzeitig ist. Beide Stellen finden sich im „Musik. Jahrb." 1895, S. 55 und 56 besprochen; ich halte auch an der dort vorgeschlagenen Übersetzung (die allerdings nebensächlich ist) fest: tremula = dubia, anceps, d. h. „schwankend, mittelzeitig", das Wort scheint nur noch einmal vorzukommen, dort, wo Hucbald sagt, daß die Neumenzeichen erkennen lassen, welche Töne lang und wo eine vox tremula sei (Gerbert, I. 118).

Naturgemäß wird unter den Neumenzeichen die kürzeste Dauer durch einen Punkt bezeichnet werden. Die Mensuralmusik verwendete den Punkt sowohl für die brevis wie für die semibrevis, für diese in etwas anderer Gestalt. In italischen und einigen fränkischen Neumenbüchern scheint auf ähnliche Weise der Punkt sowohl statt des Gravis (Zeichen des absteigenden Tones) als auch zur Bezeichnung eines kürzeren Tones gebraucht zu sein; das stimmt zu der Geschichte dieser Zeichen (Fleischer, I. 87; II. 31 u. s. w.). Es gibt auch fränkische Neumenbücher, in welchen der Punkt nie allein auf einer Silbe erscheint, was wohl auf den ausschließlichen Gebrauch zur Bezeichnung der semibrevis hinweist. In der That lesen wir bei Hucbald, daß „Punkte" und „Strichlein" als Zeichen „kurzer" und „langer Töne" dienen, sobald man außer der Melodie auch den Rhythmus notieren will (Coussemaker, Script. II. 75), und nach Guido ist der Punkt neben der gewöhnlichen Neume ein Zeichen für den nachklingenden kurzen Ton der vox liquescens (Gerbert, II. 17.).

Die Annahme dieser drei Grundwerte bezeichnet nun dem P. Dechevrens die Richtung, welche die Neumendeutung einzuschlagen habe. Neue Fragen von teilweise einschneidender Bedeutung erheben sich allerdings auch dann noch, namentlich diese, wie zu verfahren sei, wenn die Bezeichnung der Länge versäumt wird. Denn die Romanusbuchstaben werden auch in manchen fränkischen Handschriften ganz weggelassen, und rücksichtlich des Strichleins scheint das Guido ebenfalls anzudeuten, da nach ihm zur Bezeichnung der Länge „zuweilen" das Strichlein beigesetzt wird (longum tenorem aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat). Daher gilt auch bei Dechevrens nicht jedes Zeichen überall gleich; er gibt darüber genauere Rechenschaft im autographierten Bande S. 286 ff.; desgleichen über die Setzung von Pausezeichen, welche in den Neumenbüchern ganz fehlen. Doch es würde uns zu weit führen und nutzlos sein, wollten wir noch weitere Grundlinien zu ziehen versuchen, auf denen sich die Neumendeutung zu bewegen habe. Die Kritik muß erst die obigen Fragen erledigen. Das setzt aber, wie nun wohl klar genug sein dürfte, die genaueste Erörterung der von kompetenten Theoretikern des Mittelalters gegebenen Winke als unerläßliche Bedingung voraus. Die Resultate der vorliegenden Neumendeutung beweisen ja deutlich, daß die Neumen für sich allein betrachtet ganz verschiedene Auslegungssysteme ermöglichen, und beweisen die dringende Notwendigkeit, alle andern zu Gebote stehenden Mittel sorgfältig zu benützen. Fleischer hat daher auch, zur Gewinnung einer objektiven Grundlage, den mühseligen Weg durch die Urgeschichte der Zeichen, Dechevrens durch die Geschichte des Rhythmus genommen, und selbst Houdard, der wie keiner betont, die Zeichen müßten selber sprechen, sucht sich doch mit den Zeugnissen der Alten abzufinden. Seine abweichende Auslegung derselben darf nicht übersehen werden.

Scheinbar gibt die Divergenz der Systeme wenig Aussicht auf Erfolg; in der That aber ist nichts der Wahrheit dienlicher, als daß drei unabhängige Forscher, von denen keiner den andern auch nur erwähnt, gleich die Möglich-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

keiten der Auslegung sozusagen erschöpfen. Man kann nun, wenn man wirklich alle drei hört und auch die Gegengründe der Schule von Solesmes in ihrem historischen Werte prüft, verhältnismäßig sicher urteilen. Es mögen nur alle Kritiker umsichtig zu Werke gehen und greifbare Beweismomente, nicht persönliche Liebhabereien gelten lassen und selbst geltend machen. Der Schreiber dieser Zeilen stellt sich nach Prüfung des bis jetzt vorliegenden Materials auf die Seite Dechevrens'.

Die musikalischen Studien dieses Gelehrten bauen sich übrigens auf sehr breiter Grundlage auf und wollen nicht nur die Neumenfrage ihrer Lösung näher bringen, sondern die ganze Theorie des gregorianischen Chorals revidieren, ja im weitesten Umfange die geschichtlich bedeutenden Musiksysteme von neuem untersuchen. Das Werk, dessen erste Bände nunmehr im Erscheinen begriffen sind, heißt ganz allgemein Études de science musicale. Aus dem schon vorliegenden Bande seien hier einige Punkte ausgehoben.

Der musikalische Klang im Sinne der neuern Tonlehre, d. h. die Reihe der Teiltöne, die in einem gegebenen Tone mitenthalten und wenigstens unter gewissen Verhältnissen auch gesondert wahrzunehmen sind, bildet die natürliche Grundlage aller Musik. Zur Herstellung der diatonischen Tonleiter genügt die natürliche Erzeugung der Oktaven und Quinten („pythagoräisches System"). Dechevrens sieht vorläufig von den kleinen Verschiedenheiten, welche die diatonische Leiter in der Abmessung der einzelnen Tonstufen zuläßt, ganz ab und spricht sich S. 23 sogar entschieden zu gunsten der nicht harmonischen, um ein „Komma" höhern Terz aus. Seine ersten Studien gelten aber der wesentlich melodischen ältern Musik.

Den Choral will er in seinem melodischen Aufbau, seinem Rhythmus, seiner Metrik und seiner Harmonisierung betrachten: Harmonique (im ältern Sinne des Wortes), Rythmique, Métrique, Symphonique. Nur den ersten dieser vier Teile behandelt der vorliegende Band. D. ist trotz Gevaerts Gegenbeweise, die er nicht unterschätzt, dennoch geneigt, auf Gregor I. die große Reform und theoretische Regelung des Kirchengesanges zurückzuführen. Die Lehre der acht Tonarten wird zwar von Alcuin als bekannt vorausgesetzt und von Byzantinern wie von Lateinern mit den altgriechischen Tonarten verwechselt; aber vor dem hl. Gregor sprechen die Theoretiker gar nicht von einem System des Kirchengesanges. Daraus schließt D., daß dieses um die Zeit des großen Papstes im Abendlande eingeführt sein dürfte. Gregor aber scheint es der griechischen Kirche entlehnt zu haben, weil sich im Abendlande (auch in Mailand) eine Theorie noch nicht ausgebildet hatte. Doch das sind Nebenfragen. D. sucht aber nachzuweisen, daß die Achttontheorie (der neugriechische Oktoechos), richtig verstanden, beziehungsweise ergänzt, den Schlüssel zum vollständigen Verständnis der kirchlichen Melodieen abgebe. Auf die ergänzende Erklärung derselben legt er Gewicht, und in gewissem Sinne gipfelt in ihr der vorliegende Band; vgl. Anhang III, besonders gegen Ende S. 474 ff. Das Werk ist teilweise polemisch; aber, bezeichnend genug, tritt diese vielleicht anziehendste Seite desselben erst in den „Anhängen" S. 306—479 entschiedener zu Tage.

In dem ersten wird das Tonartensystem der alten Griechen besprochen; die Abweichungen von Gevaert's, Westphal's und Jan's Ansichten können hier nicht weiter besprochen werden. Es sei nur hervorgehoben, daß D. ungefähr in der Weise eines Thimus auf Pythagoras zurückgreift, um die „reine und wahre" Theorie darzulegen: Pythagoras kennt drei Tonarten (C, D, E) und vier Transpositionsskalen, von denen drei durch Einführung eines B statt H und eine durch Versetzung der E-Leiter nach H, unter leichter Änderung, gewonnen wurden. Der Irrtum der spätern Griechen war, daß sie den willkürlichen Gebrauch von B und H einführten. So erklärt sich der Wechsel beider auch im Choral. Man kam so durch den Gebrauch von H allerdings zu neuen Tonarten sowohl für F als für G und A, und die H-Leiter sah man ebenfalls als eigentliche Tonart an. Allein es fiel auch die F-Leiter durch Anwendung von B wieder mit der C-Leiter zusammen, diese wurde also überflüssig. Aus demselben Grunde wurde die A-Leiter entbehrlich und durch die D-Leiter mit B ersetzt. Die H-Leiter war ohnehin von der E-Leiter kaum verschieden, und so schwanden die sieben Tonarten doch zu vier, nämlich D, E, F, G zusammen, die in authentischer und plagaler Form verwendet wurden.

Diese acht Tonarten passen in der That auf die weitaus größte Zahl der gregorianischen, wie auch der ambrosianischen Melodien, und doch lesen wir von allerhand Schwierigkeiten, die sich frühzeitig herausstellten. In die griechische Kirche drang zudem noch die türkische Musik ein, und die Theorie geriet, wie dies

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

D. im zweiten „Anhang" nachweist, auf mehrfache Irrwege.

Von besonderer Wichtigkeit ist der dritte „Anhang". Bekanntlich hat Gevaert in seinen verdienstvollen Werken über die ältere Kirchenmusik (La Melopée antique dans le chant de l'Église latine und Origines du chant liturgique de l'Église latine, beide Werke im Anschluß an das epochemachende: Histoire de la musique dans l'antiquité) die Ansicht vertreten, daß die melismatischen Gesänge syrisch-hebräischen Ursprung hätten, die vorwiegend syllabischen Melodieen hingegen mit der griechisch-römischen Citharödie in engstem Zusammenhang ständen. Das letztere bestreitet D. entschieden. Mit einer Ausführlichkeit, wie sie das hohe Ansehen des ausgezeichneten Musikgelehrten erforderte, sucht er zu erweisen, daß jene Ansicht unhaltbar, dagegen der einheitliche, von der altgriechischen Musik unabhängige Ursprung aller Melodieen des gregorianischen und der meisten des griechischen Kirchengesanges festzuhalten sei. Ihm liege der sogenannte Oktoechos zu Grunde; nur müsse dieser auf seine rein diatonische Form (ohne B) zurückgeführt werden. Die C- und A-Leiter treten wieder in ihr Recht ein, die D-, E- und G-Leiter haben immer H, nicht B. Die F-Leiter mit H und die H-Leiter müssen als unvollkommene Tonarten betrachtet und die letzte als unbedeutende Variante der E-Leiter angesehen werden. Ungefähr, aber nicht ganz spiegelt sich diese Lehre in den Worten Aurelians von Reomé ab, daß von manchen Lateinern und Griechen eine Ergänzung der acht Tonarten für nötig gehalten werde, daß aber diese Neuerung entbehrlich sei, weil alle Gesänge der römischen wie der griechischen Kirche bis dahin unter jene acht Tonarten eingereiht worden seien (Gerbert, Scriptores I. S. 41 f.).

Dasselbe Tonartensystem baut nun D. in den vorausgehenden Abschnitten wissenschaftlich auf und erläutert es durch zahlreiche Beispiele, die mit Vorliebe dem ältern Choral entnommen werden. Doch wird überall der allgemeinere Standpunkt festgehalten. Die Freiheit dieses Standpunktes hat zur Folge, daß sich die Theorie in überraschender Einfachheit darstellt. Eine genauere Kritik derselben kann nur in einer ausführlichen Abhandlung gegeben werden, und sei darum auf eine andere Gelegenheit verschoben. Von dem reichen Inhalt des Buches verdient noch besondere Beachtung, was über die halbtonfreien und die chromatischen Tonarten, über das Wesen einer Tonart überhaupt, über den charakteristischen Eindruck derselben und über die musikalische Modulation gesagt ist. Bei dem letzten Punkte berührt D. kurz auch jene Modulation des gregorianischen Gesanges, welche durch b und ♯ herbeigeführt wird und verweist auf drei Beispiele dieser Art (S. 304).

Jüngst hat diesen Gegenstand Jacobsthal mit großer Umsicht und mustergültiger Klarheit behandelt: „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche". Die Sache ist überaus schwierig aus den Melodietexten abzuleiten, weil die älteste Gestalt derselben in manchen Einzelheiten bis zur Unkenntlichkeit verändert worden ist. Die Musiktheoretiker aber sprechen nicht häufig von der chromatischen Alteration und sind überdies nicht leicht zu erklären. Jacobsthal hat auf eng umgrenztem Gebiete seine Forschung angestellt und das Vorkommen eines Es und eines Fis klar nachgewiesen. So oft freilich in den Melodietexten der chromatische Ton (der als solcher in der Notenschrift nicht bezeichnet war) durch Änderung der Tonstufen entfernt wurde, ist aus solchen Texten natürlich nichts mehr zu erschließen. Aber ein anderes Mal half man sich mit der Transposition; denn dank einem neben H beliebig anzuwendenden B genügte die Transposition, um die Chromatik scheinbar zu verwischen. Auf ähnliche Weise sahen wir oben Dechevrens das B aus allen Choralmelodieen ausscheiden. Zum Beispiel: wenn in der D-Leiter ein Es vorhanden war, so brauchte man nur nach A zu transponieren; so vertrat B den Ton Es und H den Ton E, und die Melodie hatte nichts Auffallendes mehr. Die F-Leiter versetzte man zu dem gleichen Zwecke nach C. Fand sich ein Fis in der G- oder E-Leiter, so verschwand es bei der Transposition nach C und A. Die Chromatik wird aber entdeckt durch Vergleichung älterer Tonarten, welche die ursprüngliche Tonart angeben und durch Beobachtung des Ganges der Melodie, sowie der charakteristischen Kadenzen.

Was die Lehre der Theoretiker anlangt, so bezeugen diese aufs Bestimmteste das Vorkommen chromatischer Töne. Berno von Reichenau billigt auch die Transposition zur Quint oder Quart (Gerbert II. 75 ff.), Cotto verwirft dieselbe in vielen Fällen, weil sie oft nur durch Unverstand der Sänger veranlaßt sei (Gerbert II. 248 f.). Daß auch andere chromamatische Töne außer Es und Fis zur Anwen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dung kamen, ist an sich wahrscheinlich und von Cotto (l. c. 261) bezeugt; bei solchen konnte keine Transposition aushelfen.

Nicht nur diese Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, sondern schon Hucbald (etwa um 900) erzählt uns von der Chromatik des Chorals. Dieselbe findet nach ihm entweder in derselben Neume, oder bei der Abwechslung verschiedener Stimmen statt (illud in eadem neuma, hoc vero in præcinendo et respondendo, Gerbert I. 173 ff.). Indessen dürfte hier die Auslegung Jacobsthals eine, wenn auch unwesentliche Einschränkung zulassen. „Dieselbe Neume" heißt im eigentlichen und gewöhnlichen Sinne „dasselbe Notenzeichen", höchstens „derselbe Takt". Hucbald sagt also, es trete die chromatische Dissonanz („Absonie") ein, wenn in einer Melodie irgend ein Ton erhöht oder erniedrigt werde, und so die Modulation in ein „anderes Tetrachord" stattfinde. Als Gegensatz ergibt sich nun die Dissonanz an sich verschiedener Neumen. Diese tritt nur dann ein, wenn Tonreihen beim Vorsingen und Antworten, Intonieren und Einsetzen u. s. w. in ein dissonantes Verhältnis kommen; denn in einer und derselben Melodie liegt die Dissonanz doch immer im Widerspruch eines einzelnen Tones mit den übrigen. Das eine Mal also ist ein Ton wirklich oder scheinbar falsch, das andere Mal ist die Lage einer zweiten Reihe von Tönen unrichtig oder doch unregelmäßig. Die so im ersten Falle entstehenden, in das betreffende Tetrachord nicht passenden Halbtöne werden „bisweilen absichtlich den Gesängen eingefügt" (l. c. 176). Bei aufeinander folgenden Tonreihen „muß der verständige Sänger wissen, wo die zweite sich übereinstimmend anzuschließen habe und wo dies nicht erfordert werde" (l. c. 177). Es ist ja klar, daß oft zwischen zwei Tonreihen ein bestimmtes tonales Verhältnis unerläßlich ist, wie beim Einsetzen nach der Intonation, oft aber dasselbe nicht von großem Belang erscheint, z. B. wenn eine Antiphon der Vesper der andern folgt, oft auch ziemlich gleichgültig wird, z. B. wenn ein selbständiges Musikstück nach einem andern gesungen wird.

Im allgemeinen dürfte es schwer halten, diese klar erwiesene Chromatik des alten Chorals als nicht ursprünglich anzusehen. D. Gaisser (Revue bénédictine 1897, Nr. 11 und 12) scheint dieser Ansicht zu sein. Es handelt sich nicht etwa um ganz vereinzelte Erscheinungen, und die Theoretiker wagen gar nicht, dieselben grundsätzlich zu verwerfen. Allem Anschein nach wird die so lebhaft gewordene Erforschung des früheren Kirchengesanges die hergebrachten Anschauungen noch in manchen andern Punkten berichtigen, und gegen diese geschichtlichen Untersuchungen ist wahrlich nichts einzuwenden.

G. Gietmann, S. J.

Von der Gesamtausgabe der Werke von **Roland Lassus (Orlando di Lasso)** — s. Kirchmus. Jahrb. 1896, S. 127 und 1897, S. 37 — sind im verflossenen Jahre zwei Bände erschienen, nämlich der 6. Band (3. Teil der Madrigale) und der 9. Band (5. Teil des Magnum opus musicum). Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Subskriptionspreis des Magnum opus beim Red. des Jahrbuches für das ungeb. Exemplar à Bd. 10 Mk. für das gebundene à Bd. 12 Mk.

Die Redaktion des sechsten Bandes, sowie auch die des zweiten und vierten und des noch ausständigen achten Bandes liegt in den Händen von Dr. Adolf Sandberger, Kustos an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München und geschah mit größter Sorgfalt und Genauigkeit. Von besonderem Interesse sind die Madrigale dieses Bandes, da dieselben in den späteren Lebensjahren Orlandos erschienen sind, denn „nicht weniger als 18 Jahre waren ins Land gegangen seit der letzten geschlossenen Publikation, dem vierten Buch 5stimmiger Madrigale von 1567." Die Texte und die Weisen sind fast durchgängig geistlichen Inhalts; Lasso wählte Dichtungen von Petrarca und Gabriel Fiamma. Unter diesen Madrigalen sind 16 Nummern zu 6 Stimmen, von denen Dr. Sandberger bemerkt, daß sie „zum Schönsten gehören, was Lasso geschrieben hat". Die Erfindungskraft Orlandos, der Formenreichtum und die feine Unterscheidung des Meisters zwischen Motetten- und Madrigalenstil sind wirklich überraschend. Referent empfiehlt besonders diesen Band jenen zum Studium, welche noch heute behaupten, man habe im 16. Jahrhundert zwischen kirchlichem und profanem Stil keine Unterscheidung gemacht. — Das Vorwort umfaßt 19 Folioseiten und ist mit dem Bildnisse des treuen Freundes und Gönners von Lasso, des allseitig gebildeten praktischen Arztes Mermann geziert. Von S. 20—23 werden die italienischen Madrigal-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

texte abgedruckt, dann folgen auf 168 Folioseiten die 4-, 5- und 6stimmigen Madrigale mit den Facsimiles der Originaltitel von 1585 und 1587.

Der neunte Band, vom Unterzeichneten redigiert, umfaßt die Nummern 337—401, nach der Zählung des Magnum opus; in welchem die mehrteiligen Motetten als eine Nummer gelten, die Nummern 249—289. Die sämtlichen Motetten sind zu 5 Stimmen, sehr viele derselben eignen sich als Einlagen nach dem liturgischen Offertorium. Im Vorwort ist die erste Publikation der Nummern aus den Einzeldrucken des 16. Jahrhunderts nachgewiesen, so daß die Stilbildung des großen Vokalkomponisten, angefangen vom Jahre 1556 bis zu seinem Tode 1594, verfolgt werden kann. In diesem Bande befindet sich auch das zweiteilige, für die Kulturgeschichte jener Zeit höchst merkwürdige Tonstück Super flumina Babylonis, in welchem jede der fünf Stimmen den Text zuerst buchstabiert, dann syllabiert und die auf diese Weise zerpflückten Worte von rückwärts nach vorwärts wiederholt, z. B. S-u, su, p-e-r, per, super, f-l-u, flu, per flu, super flu u. s. w... Am Schlusse erst wird in feierlichen Akkorden der zusammenhängende Text, im ersten Teil Super flumina Babylonis, im zweiten Teil Illic sedimus et flevimus, gebracht. Wie in den ersten vier Teilen des Magnum opus (1., 3., 5., 7. Band der Gesamtausgabe), so sind auch in diesem fünften Teil (9. Band der Ges.-Ausg.) die Druckquellen für jede einzelne Nummer, die Angaben über den Fundort der lateinischen Texte und die aphoristischen Charakterisierungen von Dr. Karl Proske zusammengestellt.

Auch in diesem Jahre (1898) hält es der Unterzeichnete weder für Bettelei noch für Schande, die öffentliche Bitte zu stellen, man möge ihn zur Fortsetzung und Vollendung des Magnum opus musicum durch Subskription entgegenkommen, da er sich auf 100 Exemplare verpflichtet hat, während nur 72 Subskribenten zur Zeit vorhanden sind. „Man muß öfters im Leben das Deutsche ins Deutliche übersetzen." Bei dieser Gelegenheit sei Herr Dr. Hirschfeld höflichst bedankt für die Unterstützung in der Wiener „Neuen musikal. Presse" (Nr. 21 vom J. 1897) durch die Worte: „Den „offenen Weg" der Subskriptions-Einladung wollen wir in diesen Blättern noch etwas mehr öffnen. Orlando di Lasso, dieser Wundermann an musikalischer Kraft und Größe, sollte auch in der Bibliothek moderner Musiker nicht fehlen. Diese Pflicht der Anschaffung wird durch den niedrigen Subskriptionspreis wesentlich erleichtert. Dabei ist der Subskribent nicht nur Förderer seines privaten Wissens und Genießens, sondern auch je nach seinem Teile der Förderer der Musikwissenschaft und der Kunst."

F. X. H.

Als Inaugural-Dissertation bearbeitete **Hans Löwenfeld** zur Erlangung der Doktorwürde von der philosophischen Fakultät zu Berlin, ein sehr interessantes Thema: „Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch, als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im beginnenden 16. Jahrhundert." Zuerst wird die Berliner Handschrift von Klebers Tabulatur (Datierung und Inhalt) beschrieben, dann eine kurze Biographie des württembergischen Meisters (geb. ca. 1490, Todesjahr unbekannt) gegeben; dann ist vom musikalischen Leben, den Lehrern und Einflüssen, die auf Kleber einwirkten und von der Orgel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Rede. Von S. 42 bis 70 wird die Orgelpraxis Klebers (Diminution und melodische Zerlegung längerer Notenwerte) durch Beispiele dargelegt und schließlich der Inhalt der Tabulatur mitgeteilt.

Bei dem kargen Material, das für jene Zeit über das Orgelspiel zu Gebote steht, ist der außerordentliche Sammelfleiß und die sorgfältige Benutzung der einschlägigen Litteratur rühmenswert anzuerkennen. Die Arbeit des Doktoranden verdient weiteren Kreisen zugänglich zu werden, sei es als eigene, durch Notenbeispiele noch mehr illustrierte Broschüre, oder in den Monatsheften für Musikgeschichte von Rob. Eitner. Auch das kirchenmusikalische Jahrbuch ist bereit, diese monographische Studie aufzunehmen.

Es wird die Leser interessieren, die Thesen kennen zu lernen, welche der Doktorskandidat der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, ein Schüler von Dr. E. Fleischer, Bellermann, Friedländer, Spitta u. a., am 28. Juli dieses Jahres öffentlich verteidigt hat. Sie lauten:

1. „Zwischen Klarinen und Trompeten hat im 18. Jahrhundert ein sachlicher Unterschied nicht bestanden.

2. Hätte man die musikalischen Akkorde aus der Beobachtung physiologisch-akustischer Phänomena gefunden, so wäre der Septimakkord früher in die praktische Musik eingeführt worden, als das thatsächlich der Fall war.

Für den Kunsthistoriker ist die Kenntnis der Elemente der Musikwissenschaft erforderlich."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Musikkatalog der kaiserl. Bibliothek in Wien. Ein Werk, das für die Bibliographie und Musikgeschichte von hoher Bedeutung werden wird, ist nach langen, mühevollen Arbeiten bei Karl Herold in Wien erschienen und füllt den 9. Band der von der kaiserlichen Akademie zu Wien edierten „Tabulæ codicum manuscriptorum præter græcos et orientales in bibliotheca palatina Vindobonensi asservatorum". Aus der Bezeichnung „Codicum musicorum pars I. Cod. 15501—17500" geht hervor, daß dieser erste Band des Kataloges der musikalischen Handschriften noch eine Fortsetzung finden wird.

Als Bearbeiter des Katalogs, der in lateinischer Sprache abgefaßt ist, zeichnet sich Dr. Jos. Mantuani. Seit 1829 hat schon Anton Schmid, der bekannte Verfasser des Werkes über die Petrucci'schen Musikdrucke, an der Sammlung der musikalischen Handschriften in der K. K. Hofbibliothek gearbeitet. Nachfolger von ihm setzten die Beschreibung fort, aber erst unter W. Ritter von Hartel, dem energischen und wohl unterrichteten Vorstand der K. K. Hofbibliothek, nunmehr Sektionschef im Kultusministerium, war es vorbehalten, durch den sach- und musikkundigen Dr. Mantuani, dem die Katalogisierung der größten Handschriftensammlung Österreichs für die Herausgabe übertragen wurde, die Arbeit in einer Weise zu fördern, daß auch in Österreich der erste Musikalienkatalog erscheinen konnte. Obwohl mit Rücksicht auf den Kostenpunkt und den Umfang der Arbeit Einschränkungen und Kürzungen in der Beschreibung gemacht werden mußten, ähnlich denen, welche Jul. Jos. Maier bei Anlage des Kataloges der musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München (I. Teil, Handschriften bis zum Ende des 17. Jahrh., Palm-München 1879) zu beobachten hatte, so ist das Werk für den Musikforscher doch überaus wichtig und brauchbar.

Im lateinischen Vorwort werden wir über die Methode der Herausgabe unterrichtet (9 Seiten), dann beginnt von S. 1—317 die eingehende Beschreibung der Manuskriptbände, welche von 15501 bis 17500 fortgeführt wird. In Klammer ist die frühere Nummerierung (z. B. 15746 = A. N. 48, E. 66) beigefügt, aber von S. 406—420 ein Register nach der alten Signatur angelegt, aus welchem von 33 bis 65 der alten Signatur die gegenwärtige Neunummerierung ersehen werden kann.

Von Seite 318—342 sind die Namen der Komponisten, von denen sich Werke in den beschriebenen Kodizes befinden, in alphabetischer Ordnung aufgeführt, unter Angabe der gegenwärtigen Nummerierung. Von S. 343—405 folgt das alphabetische Register der Textanfänge unter Hinweis auf die Katalognummer Interessant und orientierend ist letzteres Register ohne Zweifel; dennoch möchten wir den fleißigen Redakteur ersuchen, bei der Fortsetzung des Werkes den Namen des Komponisten in Klammern beizusetzen; denn es ist beispielsweise sehr zeitraubend, bei Miserere mei Deus erst durch Nachschlagen herausbringen zu müssen, welcher Meister die 41 Miserere komponiert hat. Auch konnte viel Raum erspart werden, wenn statt der fünfstelligen Ziffern nur die notwendigsten, z. B. statt 15555 nur 55 gesetzt worden wären, da ohnehin bei Beginn jeder Seite die Hauptzahl aus der Kolumnenüberschrift ersichtlich ist.

Um einstweilen nur an einem Beispiele zu zeigen, wie förderlich solche Kataloge dem Forscher sind, wähle ich den Namen Marcantonio Ingegneri, der seit der neuesten Entdeckung als Komponist der bisher Palestrina fälschlich zugeschriebenen 27 Charwochenresponsorien zu feiern ist. In Codex 15942 — und 43, geschrieben unter Ferdinand III. von einem Georg Moser im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, stehen die gleichen Responsorien mit dem Namen des Ingegneri; die sich gegenüber stehenden Stimmen sind in alter Weise eingetragen. In der Partiturkopie aus dem Jahre 1816 (Cod. 15614), die ohne Zweifel Kiesewetter von Aiblinger erhalten hat, figuriert Palestrina als Komponist, ebenso in Cod. 16700 von Fol. 280—293. Der Cod. 16198 enthält die 27 Responsorien nochmals ohne Namen des Komponisten; Dr. Mantuani versichert den Unterzeichneten, daß sie mit denen von Ingegneri in den Bänden 15942 und 43 identisch sind. Leider existiert über die außerordentlich zahlreichen Anonymi kein Register (am besten würde es nach Motiven geordnet!); vielleicht findet sich Raum im folgenden Bande.

Ein guter Anfang ist gemacht. Möge nach dem vollständigen Manuskriptkatalog der reichen Wiener-Bibliothek, deren Bestand größtenteils aus der K. K. Hofkapelle entnommen ist, ein solcher der Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts nicht außer Augen gelassen werden; er ist vielleicht noch wichtiger!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Referent schließt sich gern dem Urteil von Dr. Oswald Koller in der Wiener „Neuen musikalischen Presse“ Nr. 32 an: „Fortan wird jeder ernste Musikhistoriker von den in diesem Kataloge verzeichneten Schätzen Notiz nehmen und mit der Thatsache, daß die alte Kaiserstadt schon anderthalb Jahrhunderte vor Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert ein wichtiger Mittelpunkt musikalischer Thätigkeit gewesen ist, rechnen müssen.

Der Bestand der musikalischen Handschriftensammlung datiert allerdings erst aus neuerer Zeit. Wenn man von einigen schon früher vorhandenen liturgischen Handschriften älteren Datums absieht (das Corvinus-Antiphonar, der Fugger-Codex u. a.) so gelangten musikalische Handschriften in größerer Anzahl erst damals in die Hofbibliothek, als bei den Klosteraufhebungen unter Joseph II. die denselben gehörigen Handschriften der Hofbibliothek einverleibt wurden. Ihren eigentlichen Reichtum aber gewann die Sammlung erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, als infolge der Bemühungen des damaligen Präfekten Grafen Moriz Dietrichstein die bisher im Hofkapellarchiv verwahrten, nicht mehr zu Aufführungen verwendeten alten Musikalien, darunter auch die kostbare Privat-Musikaliensammlung Kaiser Leopold I. in die Bibliothek übertragen wurden. In neuerer Zeit wurden auch die reichhaltigen Sammlungen von Kiesewetter und Ambros, die eine große Anzahl von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts in neueren Partituren enthalten, erworben. — — —

So ist mit diesem Werke ein neuer Beweis österreichischer Gelehrsamkeit und Gründlichkeit, österreichischen Fleißes erbracht. Möge das hier aufgespeicherte Material recht bald dazu dienen, die Geschichte der Musik in Österreich während früherer Jahrhunderte in das rechte Licht zu stellen.“ F. X. H.

Von **Dr. Willibald Nagels Geschichte der Musik in England** hat die Verlagshandlung K. J. Trübner in Straßburg den 2. Teil veröffentlicht, 304 S. in 8°. 8 Mk. Der erste Teil (VIII. u. 154 S. 4 Mk.) ist bereits 1894 erschienen, aber dem Referenten unbekannt geblieben. Der Verfasser hat sich durch seine Beiträge in den Monatsheften für Musikgeschichte von Rob. Eitner als gründlichen und gewissenhaften Musikgeschichtsforscher vorgestellt und setzt im 2. Teil des genannten Buches mit dem 15. Jahrhundert ein (Dunstable und dessen Schule). Im 2. Kap. spricht er vom Humanismus und der Musik (Rob. Fairfax), im 3. von der Kirchenreform und ihrem Einfluß auf die Musik (Tye und White), im 4. von der Instrumentalmusik, im 5. von der Kirchenmusik (Bird). Im 6. und 7. Kap. ist von der weiteren Entwickelung der geistlichen Musik und der weltlichen Vokalmusik (Orlando Gibbons) und von den Madrigalisten die Rede. Das 8. Kap. behandelt die Musik während der Herrschaft des Puritanismus, das 9. die Einflüsse der französischen und italienischen Musik (Henry Purcell). Die Anmerkungen und Zusätze sind, vom Texte getrennt, von S. 279–295 abgedruckt, den Schluß bildet Namen- und Sachregister zu beiden Teilen.

Die Engländer selbst werden von den strengen Urteilen des Verfassers über ihre großen Meister des 16. Jahrhunderts voraussichtlich wenig erbaut sein, aber sie werden zugestehen müssen, daß der Verfasser die englische Musikliteratur gründlich studiert hat und neben den Schwächen auch die hohen Verdienste derselben mit Objectivität hervorzuheben versteht. In keinem Lande der Welt ist so viel für Neuausgaben der einheimischen älteren Komponisten teils in Sammelwerken, teils durch Einzeleditionen geschehen, als in England; daher ist es mit geringeren Schwierigkeiten verbunden, aus den vorliegenden Partituren klare Vorstellungen über den Stil und die Tüchtigkeit oder die Schwächen einzelner Meister zu gewinnen, da man vielfach der Mühe überhoben ist, deren Komposition erst aus den Einzelstimmen zusammenzusetzen. Besonderes Interesse gewähren das 3. Kapitel „die Kirchenreform und ihr Einfluß auf die Musik“ und das 5. Kapitel, in welchem sich Dr. Nagel über die „Kirchenmusik“ verbreitet. „Tallis, Bird und Orlando Gibbons sind die Meister, deren Schaffen den Gipfelpunkt englischer Kirchenmusik bedeutet. Um sie gruppieren sich Tonsetzer geringeren Grades, als deren bedeutendsten wir Richard Farrand betrachten.“ „Mochte auch das unsagbar schöne Gestirn der Kunst Palestrinas am italienischen Himmel aufgegangen sein, dessen milder Glanz alle Schöpfungen in zauberisches Licht tauchte, die Zeit war doch erfüllt, da die Tonsetzer mit Eifer nach anderen, neuen Mitteln des Ausdruckes zu suchen hatten. Die Pfadfinder aber nehmen, auch wenn sie dem Auge des Beschauers an sich keinerlei befriedigende Erscheinungen darbieten sollte, gerade der Unfertigkeit ihres inneren Wesens wegen, gerade weil Altes und Neues in ihren Erzeugnissen gegen ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ander strebt, unser Interesse gefangen. Und dies ist in unserem Falle nicht einmal das oft, allzu oft geweckte „historische“ (Seite 90). Dr. Nagel (S. 99 u. 284) beanstandet das Urteil, welches der Unterzeichnete im Jahrb. 1897 über eine 40stimm. Motette von Tallis mit den Worten: „nur zum Studium als litterarische Kuriosität“ gefällt hat. Er bemerkt: „daß Tallis es verstanden hat, in die Klangfärbung eine große Mannigfaltigkeit zu bringen, neben harmonisch einfache solche Stellen zu setzen, deren reiches Kolorit mit jenem wundersam kontrastiert, daß er den Einzelstrom durch Pausen unterbricht, um dann plötzlich mit der ganzen Wucht des Gesamt-Tonkörpers einzusetzen, daß er durchweg eine sehr weise Ökonomie in der Verteilung der Chorgruppen bekundet und es versteht, den Eindruck der Monotonie nicht aufkommen zu lassen, ist bewundernswert und man darf keinesfalls auf die gigantische Motette als auf ein bloßes Kuriosum hinweisen, das des höheren künstlerischen Wertes ermangele.“ Der geehrte Herr Verfasser hat in den obigen Worten einen Tadel gegen Tallis gefunden, ist jedoch im Irrtum, denn der Unterzeichnete verfolgt bei den Referaten über praktische Musik stets den Hauptgedanken, ob diese oder jene Neupublikation älterer Gesangswerke unseren heutigen katholischen Kirchenchören zur praktischen Verwendung empfohlen werden könne. Daß von diesem Standpunkte aus die 40stimmige Motette von Tallis als „literarische Kuriosität“ gelten müsse, wird auch Dr. Nagel gern zugestehen; daß die Komposition des höheren künstlerischen Wertes ermangele, wurde von mir nicht behauptet, im Gegenteil betont, daß England noch vor Italien solche monströse Musikwerke für einen Vokalsatz ist diese Bezeichnung nicht zu hart — geschaffen habe.

Das Buch von Dr. Nagel ist nicht nur wegen des reichen und gediegenen Inhaltes, sondern auch wegen der schönen Darstellung und des Hinweises auf die kirchlichen und politischen Verhältnisse Englands im 16. Jahrh. von höchstem Werte für die Periode vor Friedr. Wilh. Händel.

„Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“, herausgegeben von **Paul Runge.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Zweihundert Folioseiten.

Den Inhalt bildet die Wiedergabe des gegenwärtig in der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München aufbewahrten Cod. Germ. 4997, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts der Kolmarer Schusterzunft gehört hatte, nach Basel verkauft worden war und von dort nach München kam. Die Handschrift stammt aus dem 15. Jahrhundert und enthält Minnelieder, wie sie in Deutschland (man denke an Nürnberg, Straßburg, Mainz, Ulm u. s. w.) aus den Händen der fahrenden Sänger in die Handwerkzünfte übergingen und durch die „Meistersänger“ ihre Blüten verloren, oder, wie Dr. Ambros (II. Band, 1. Aufl. S. 260 flgde., 2. Aufl. S. 270 flgde.) treffend bemerkt, zu „Hagebutten“ wurden. Der sehr verdiente und in der einschlägigen Periode der Musikgeschichte trefflich bewanderte Autor hat in einem 20 Seiten starken Vorwort die Grundsätze, welche er bei der Herausgabe beobachtet hat, klar entwickelt. Er hat vollkommen recht, wenn er die Notierung des Kolmarer Kodex nicht in mensuriertem, sondern in frei rhythmischem Sinne erklärt. Ambros schrieb schon a. a. O. S. 249: „Die Vortragsweise mußte ganz der Singweise des gregorianischen Gesanges aus Priesters Munde gleichen, nicht dem cantus planus, wo jede Note gleiche Dauer hat, sondern jener freien feierlichen Rezitation, wo auf den natürlichen Accent Rücksicht genommen wird und, ohne die Fesseln einer regulären Taktbewegung, bald in leichter Beschleunigung, bald im mäßigen Zurückhalten durch das Ganze ein lebendiger, schwungvoller Rhythmus geht, welcher solche Gesänge zu wirklich organischen Bildungen, nicht zu bloßem ungebunden regellosen Ergehen in willkürlichen Tonfolgen macht und auf dem ein großer Teil der mächtigen Wirkung des gregorianischen Gesanges beruht.“ Daß aber der Herausgeber auch die Plica verwendete, nachdem er das Prinzip des freien Rhythmus ohne Taktstrich richtig anerkannt, ist eine Inkonsequenz, die übrigens für den Vortrag ohne Bedeutung ist. Schließlich sei bemerkt, daß bald nach dem Erscheinen der Runge'schen Publikation die photographische Facsimilierung des Jenaer „Minnesänger-Kodex“ erfolgt ist. Referent ist der Ansicht, daß diese Art der Veröffentlichung, mit Rücksicht auf die Notierungsweise, den Vorzug verdient, für den Text aber Nachhilfe des Philologen erfordert. Grössere Bibliotheken oder wohlhabende Freunde dieser merkwürdigen Periode deutscher Musikgeschichte seien hiemit auf die verdienstliche Arbeit Runge's gebührend aufmerksam gemacht.

F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

RATISBONAE, NEO EBORACI ET CINCINNATI.

SUMPTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET.
S. SEDIS APOSTOLICAE TYPOGRAPHI.

OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE

THOMAE LUDOVICI DE VICTORIA

ABULENSIS.

PARTITIO (PAG. 73 — 158 FINIS.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

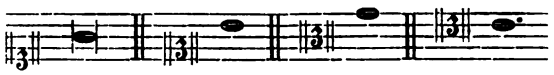
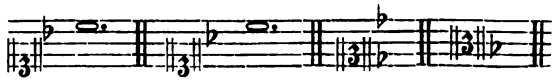
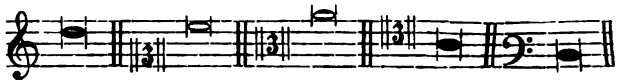
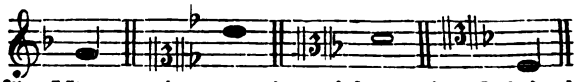
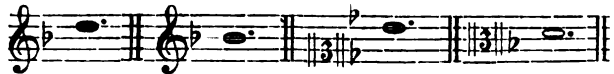
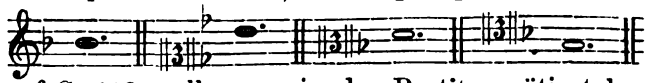
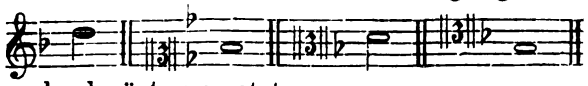
Vorbemerkungen

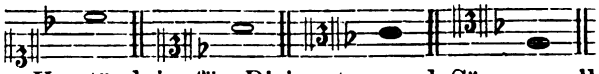
über Transposition, Originalschlüssel u. s. w. sollen auch der Schlusslieferung dieser Neuausgabe von Victoria's klassischem Werke in gedrängter Kürze beigegeben werden.

Die Verlagshandlung hat das grosse Opfer gebracht, statt der kontraktmässigen Zahl von 32 Seiten Musikbeilage in diesem Jahre 84 Seiten, ohne Preiserhöhung und ohne Minderung der Seitenzahl für die wissenschaftlichen Artikel und Abhandlungen, zu gewähren. Möge dieses Entgegenkommen durch entsprechende Verbreitung des 23. Jahrganges belohnt und dankend anerkannt werden.

Das ganze Werk des *Officium hebdomadae sanctae* von Victoria erscheint zu gleicher Zeit in Einzelausgabe als 3. bis 7. Heft des *Repertorium musicae sacrae* mit eigenem Vorwort. Die Einzelstimmen werden hergestellt, wenn auf dem Subskriptionswege wenigstens 100 Exemplare der vier Stimmenhefte gesichert sind. Dieselben können schon bis April dieses Jahres geliefert werden, wenn die Interessenten im Laufe des Monates Februar die nötigen Bestellungen bei der Verlagshandlung anzumelden die Güte haben wollen.

Den Inhalt dieser Schlusslieferung bilden folgende Sätze, bei denen in Fussnoten die redaktionellen, teils aus praktischen, teils aus liturgischen Gründen vorgenommenen Abweichungen vom Originaldruck angegeben sind, so dass hier nur die Transposition der Tonsätze aus der Ausgabe von 1585 zu registrieren ist.

Nr. 16 wurde einen Ganzton nach abwärts versetzt; die Originalschlüssel sind:  Nr. 17 ist unverändert in der Tonhöhe; die Schlüssel sind:  Beim 2. Jerusalem ist beigefügt. Nr. 18 wurde in die grosse Unterterz versetzt; Original notiert:  Nr. 19 ist in der Lage geblieben, die Originalschlüssel jedoch sind:  Nr. 20 wurde eine Oktave tiefer für Männerstimmen eingerichtet; im Original ist es notiert:  Nr. 21 und 22 sind in die kleine Unterterz transponiert worden; die ursprüngliche Notation lautet in beiden Nummern:  Nr. 23 (den Druckfehler 19 auf S. 103 wolle man in der Partitur gütigst berichtigen) ist wie Nr. 20 behandelt. Nr. 24 ist notiert:  wurde aber eine grosse Sekunde nach abwärts versetzt.

Nr. 25 bietet die Antworten des Chores beim Gesange der Passion am Charfreitag und blieb in der Lage. Die Choralmelodie steht gewöhnlich im Alt. Wenn der Evangelist nicht im Tone *c*, sondern eine Sekunde oder kleine Terz tiefer singt, so werden die Antworten des Chores sich nach dem Tone des Erzählers zu richten haben. Die Originalschlüssel lauten: 

Zur Erleichterung und zum Verständnis für Dirigenten und Sänger soll die Zusammenfassung der am Charfreitag treffenden Leidensgeschichte zum Abdruck kommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

[1]) Das Leiden unseres Herrn Jesus Christus nach Johannes, (Kap. 18. und 19.): Jesus mit seinen Jüngern im Garten Gethsemani wird von Judas verraten. Jesus empfängt die feindliche Schar mit den Worten: „Wen suchet ihr?“ Sie antworteten ihm:

1. Jesum Nazarénum. | 1. „Jesum von Nazareth.“

Als Jesus nun zu ihnen sprach: Ich bin es: da wichen sie zurück, und fielen zu Boden. Da fragte er sie wiederum: Wen suchet ihr? Sie aber sprachen:

2. Jesum Nazarénum. | 2. „Jesum von Nazareth.“

Jesus schützt seine Jünger, tadelt den Petrus, welcher dem Malchus das Ohr abgehauen. Jesus wird vor Annas und Kaiphas geführt. Petrus verleugnet den Herrn vor der Magd. Jesus erhält von einem Knechte des Annas einen Backenstreich wegen der offenen Rede; er wird zu Kaiphas geführt. Petrus verleugnet den Herrn bei der spöttischen Frage mehrerer:

3. Numquid et tu ex discípulis ejus es? | 3. „Bist etwa auch du einer von seinen Jüngern?“

Dritte Verleugnung Petri. Jesus wird von Kaiphas zum Gerichtshause des Pilatus gebracht. Auf die Frage des letzteren, was man gegen Jesus vorzubringen habe, antworten sie:

4. Si non esset hic malefáctor, non tibi tradidissémus eum. | 4. „Wenn dieser kein Missethäter wäre, so würden wir ihn dir nicht überliefert haben.“

Da sprach Pilatus zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach euerm Gesetze. Die Juden aber sagten zu ihm:

5. Nobis non licet interfícere quemquam. | 5. „Uns ist nicht erlaubt, jemanden zu töten.“

Pilatus kann an Jesus keine Schuld finden und frägt die Juden, ob sie die Freigabe Jesu zum Osterfeste wünschten. Da schrien sie wieder alle, und sprachen:

6. Non hunc, sed Barábbam. | 6. „Nicht diesen, sondern den Barabbas.“

Da liess Pilatus Jesus nehmen und geisseln. Und die Soldaten flochten eine Krone von Dornen, und setzten sie auf sein Haupt, legten ihm einen Purpurmantel um, traten zu ihm, und sprachen:

7. Ave, Rex Judaeórum. | 7. „Sei gegrüsst, du König der Juden.“

Pilatus lässt Jesum, der mit Backen- und Geisselstreichen gemartert, mit Dornenkrone und Purpurmantel bekleidet, keinen menschenwürdigen Anblick mehr bietet, nochmals vorführen. Aber man schrie:

8. Crucifige, crucifige eum. | 8. „Kreuzige, kreuzige ihn!“

Pilatus sprach zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin, und kreuziget ihn: denn ich finde keine Schuld an ihm. Die Juden antworteten ihm:

9. Nos legem habémus, et secúndum legem debet mori, quia Fílium Dei se fecit. | 9. „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetze muss er sterben; denn er hat sich selbst zum Sohne Gottes gemacht.“

Auf das wiederholte Zögern des Pilatus drohen die Juden:

10. Si hunc dimíttis, non es amícus Caésaris. Omnis enim, qui se regem facit, contradícit Caésari. | 10. „Wenn du diesen loslässest, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn jeder, der sich zum Könige macht, widersetzt sich dem Kaiser.“

Als aber Pilatus diese Worte gehört hatte, führte er Jesum hinaus, setzte sich auf den Richterstuhl, und sprach zu den Juden: Sehet, euer König! Sie aber schrien:

11. Tolle, tolle, crucifige eum. | 11. „Hinweg! Hinweg! Kreuzige ihn!“

Pilatus sprach zu ihnen: Euern König soll ich kreuzigen? Die Hohenpriester antworteten:

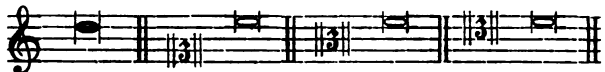
12. Non habémus regem, nisi Caésarem. | 12. „Wir haben keinen König, als den Kaiser!“

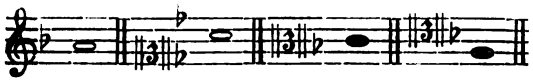
Da übergab er ihnen denselben, dass er gekreuziget würde. Sie übernahmen also Jesum und führten ihn hinaus. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zu dem Orte, den man Schädelstätte nennt, auf hebräisch aber Golgatha. Da kreuzigten sie ihn, und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, Jesum aber in der Mitte. Die Hohenpriester ärgern sich über die Inschrift und ersuchen Pilatus:

13. Noli scríbere, Rex Judaeórum, sed quia ipse dixit: Rex sum Judaeórum. | 13. Schreibe nicht: Der König der Juden, sondern, dass er gesagt habe: Ich bin der König der Juden.

Pilatus weigerte sich. Die Soldaten verteilen die Kleider Jesu, über den Rock aber beschlossen sie:

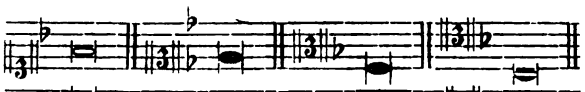
14. Non scindámus eam, sed sortiámur de illa, cujus sit. | 14. „Wir wollen diesen nicht zerschneiden, sondern das Los darüber werfen, wessen er sein soll.“

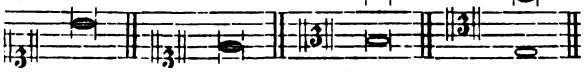
Nr. 26 hat die Schlüssel: 

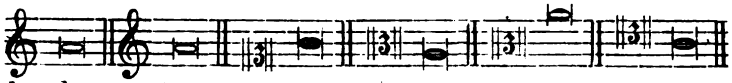
und wurde in die grosse Unterterz versetzt. Nr. 27 ist einen ganzen Ton tiefer transponiert. Die Originalnotation ist 

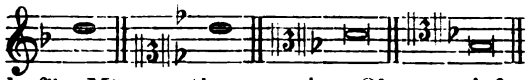
[1]) Aus des Unterzeichneten kleinem Gradual- und Messbuch und dem soeben erschienenen römischen Gradualbuch.

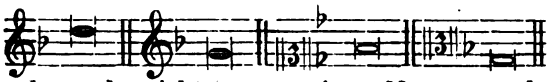
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

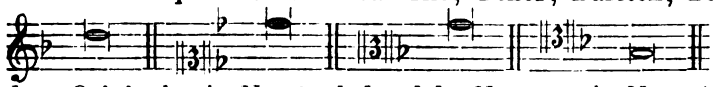
Nr. 28 ist untransponiert geblieben; Originalschlüssel sind: 

Nr. 29 hat die Originalschlüssel: 

und wurde um einen Ton tiefer versetzt. Nr. 30 ist ebenfalls in die Untersekunde transponiert; die Originalschlüssel: 

Nr. 31, in die Untersekunde versetzt, hat im Original die Schlüssel: 

Nr. 32 blieb in der Lage, wurde jedoch für Männerstimmen eine Oktave tiefer eingerichtet; Originalschlüssel sind: 

Nr. 33 hat die Schlüssel wie Nr. 31 und wurde nicht transponiert. Nr. 34 wurde in die Unterquart versetzt für Alt, Tenor, Bariton, Bass. Die Schlüssel sind:  Nr. 35 ist gegenüber dem Original wie Nr. 32 behandelt, Nr. 36 wie Nr. 34.

Der Originaldruck enthält zum Schlusse von Fol. 75 b bis 79 a den Hymnus „*Vexilla Regis,* More Hispano Thomae Ludovici de Victoria Quattuor (!) Vocibus." Die erste Strophe desselben ist Choral nach einer spanischen Melodie, welche in der 2. Strophe *Quo vulneratus* als Cantus firmus dem Tenor, in der Strophe *Arbor decora* und *O crux ave* dem Cantus und in der 6stimmigen Schlusstrophe dem Cantus II. zugeteilt ist. Da vorliegende Neuausgabe des *Officium hebdomadae sanctae* von Victoria besonders praktischen Zwecken dienen soll, so glaubte die Redaktion diese Komposition weglassen zu sollen. Wenn jedoch dem einen oder anderen unserer freundlichen Leser daran liegt, diese Nummer nach der Partitur in alten Schlüsseln und im Format gegenwärtiger Musikbeilage zu besitzen, so erklärt sich der Unterzeichnete bereit, den genannten Hymnus autographieren zu lassen und zum Preis der Herstellungskosten an die betreffenden Interessenten abzugeben.

Wie aus den doppelten Registern zu ersehen ist, sind verschiedene Stimmenkombinationen berücksichtigt worden, nicht allein um Abwechselung zu bieten, sondern auch, um bei den Matutinen der drei letzten Charwochentage dem gemischten Sängerchor durch Einschaltung von Tonsätzen für Männerstimmen und ohne Sopran einige Ruhe zu gewähren, vorzugsweise jedoch in der Erwägung, dass die dem Original gegenüber getroffenen Transpositionen die Wirkung des Tonsatzes und den aus der Meditation des Textes vom Komponisten intendierten Effekt besser zum Ausdruck bringen.

Schliesslich spricht der Unterzeichnete seinen besonderen Dank aus dem Herrn Bibliothekar Adolph Berwin an der Accademia di S. Cecilia in Rom, der den seltenen, in keiner Bibliothek Deutschlands vorhandenen Druck zum Zwecke der Partituranlage dem Schreiber dieser Zeilen auch ausserhalb der dienstlichen Bibliothekzeit zur Verfügung gestellt hat, und dem Hochw. Herrn P. Hartmann de An der Lan-Hochbrunn, Franziskaner und z. Z. Organist im Kloster Ara coeli zu Rom, welcher die Güte hatte, zur Beschleunigung der Arbeit die Lamentationen des Charsamstages, sowie den Hymnus *Vexilla regis* nach der Originalnotation aufs genaueste zu kopieren und dadurch die bequemere Anlage der Partitur in der heimatlichen Studierstube zu ermöglichen.

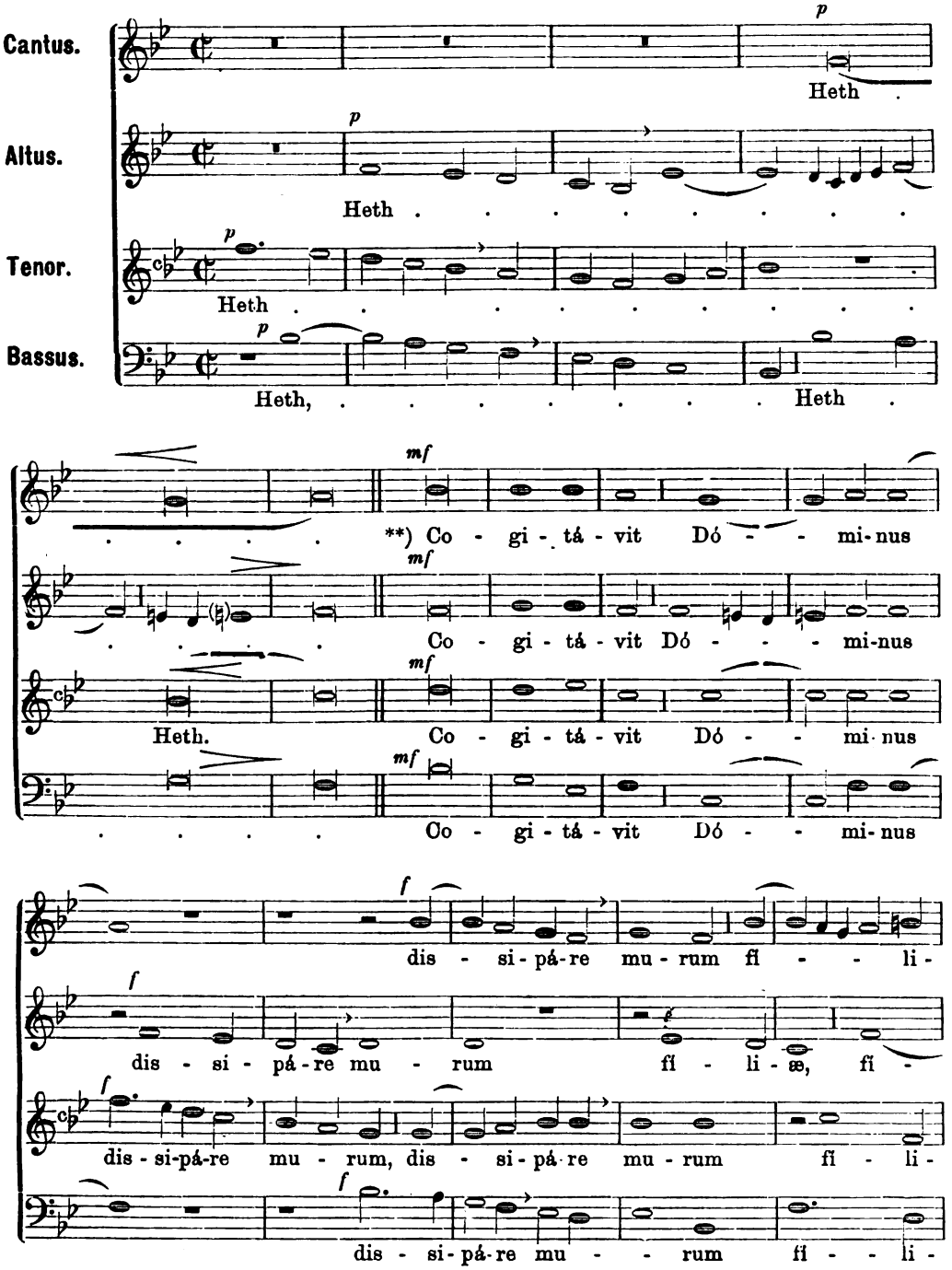
Regensburg, 19. Januar 1898.

F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Feria VI. in Parasceve.

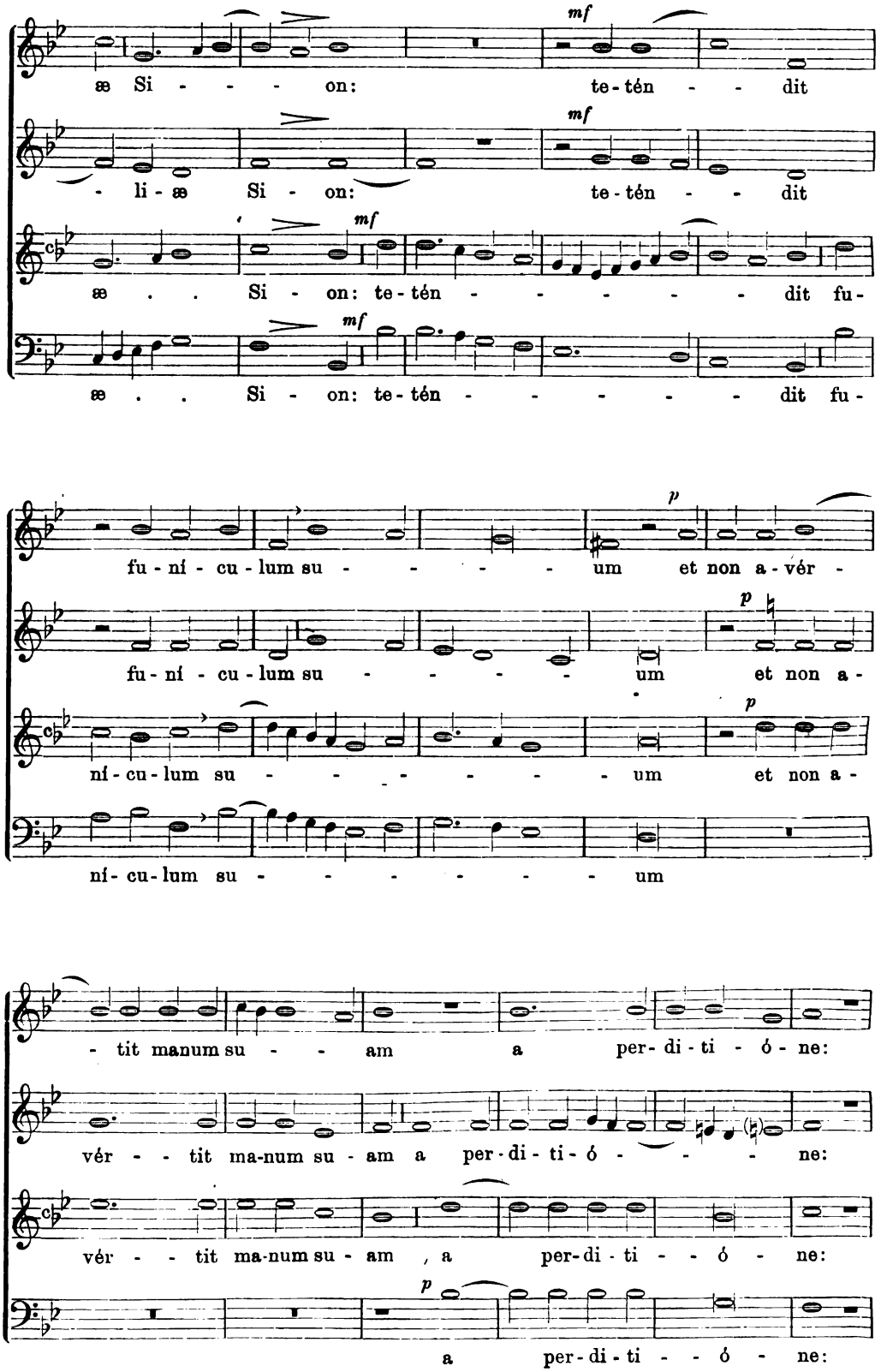
16. Lectio I.*) (4 voc. fol. 36b — 38a.)



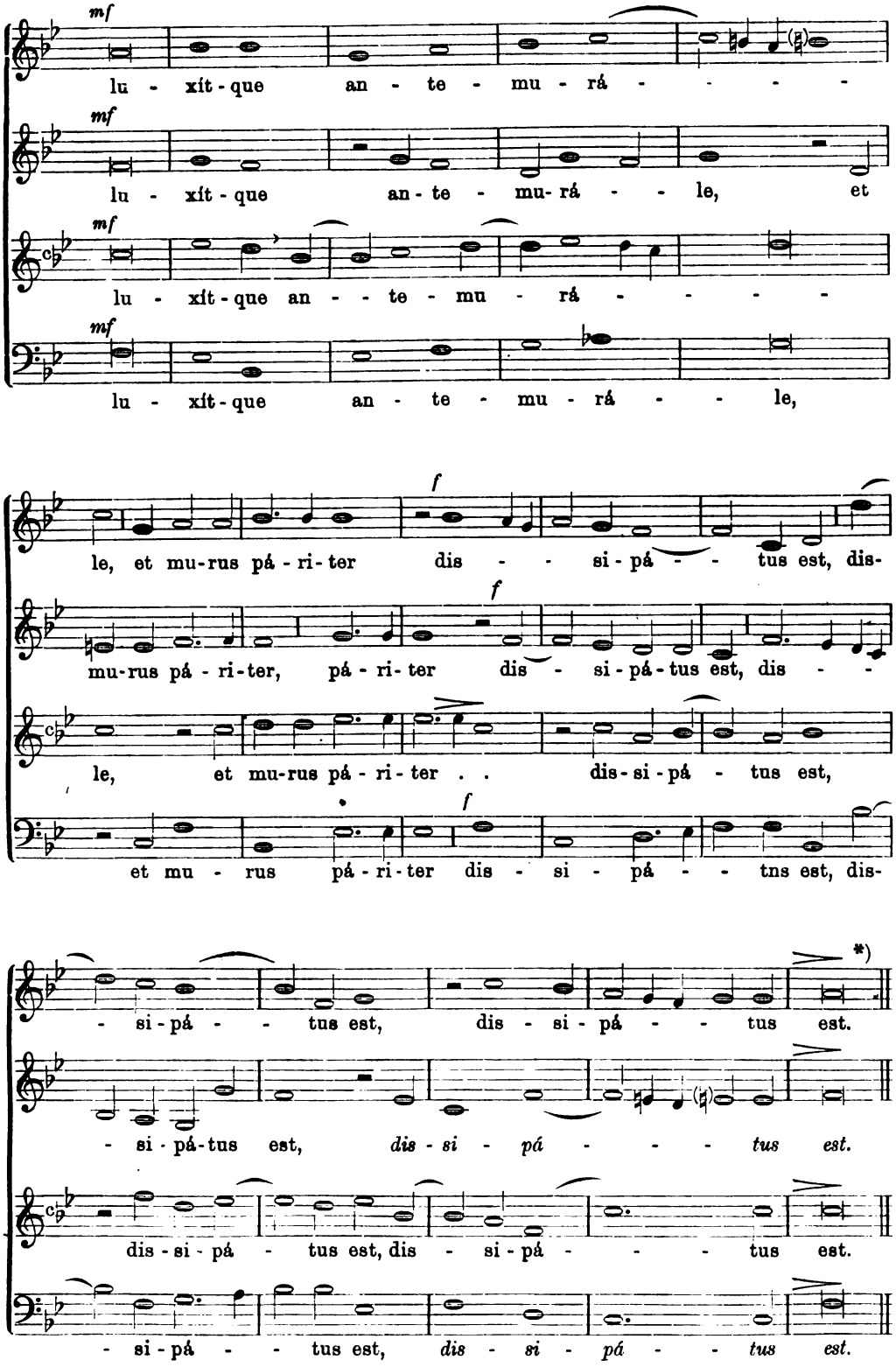
*) Die Worte des Anfanges: *De Lamentatióne Jeremíæ Prophétæ* hat Vittoria nicht komponiert; sie können nach der Choralmelodie gesungen werden, etwa vom Tenor auf *b, c, d*, u. s. w.

**) Heth. Der Herr beschloss zu zerstören die Mauer der Tochter Sions: er spannte seine Schnur und zog seine Hand nicht ab vom Verderben; es trauert die Vormauer, und auch die Mauer ward eingerissen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

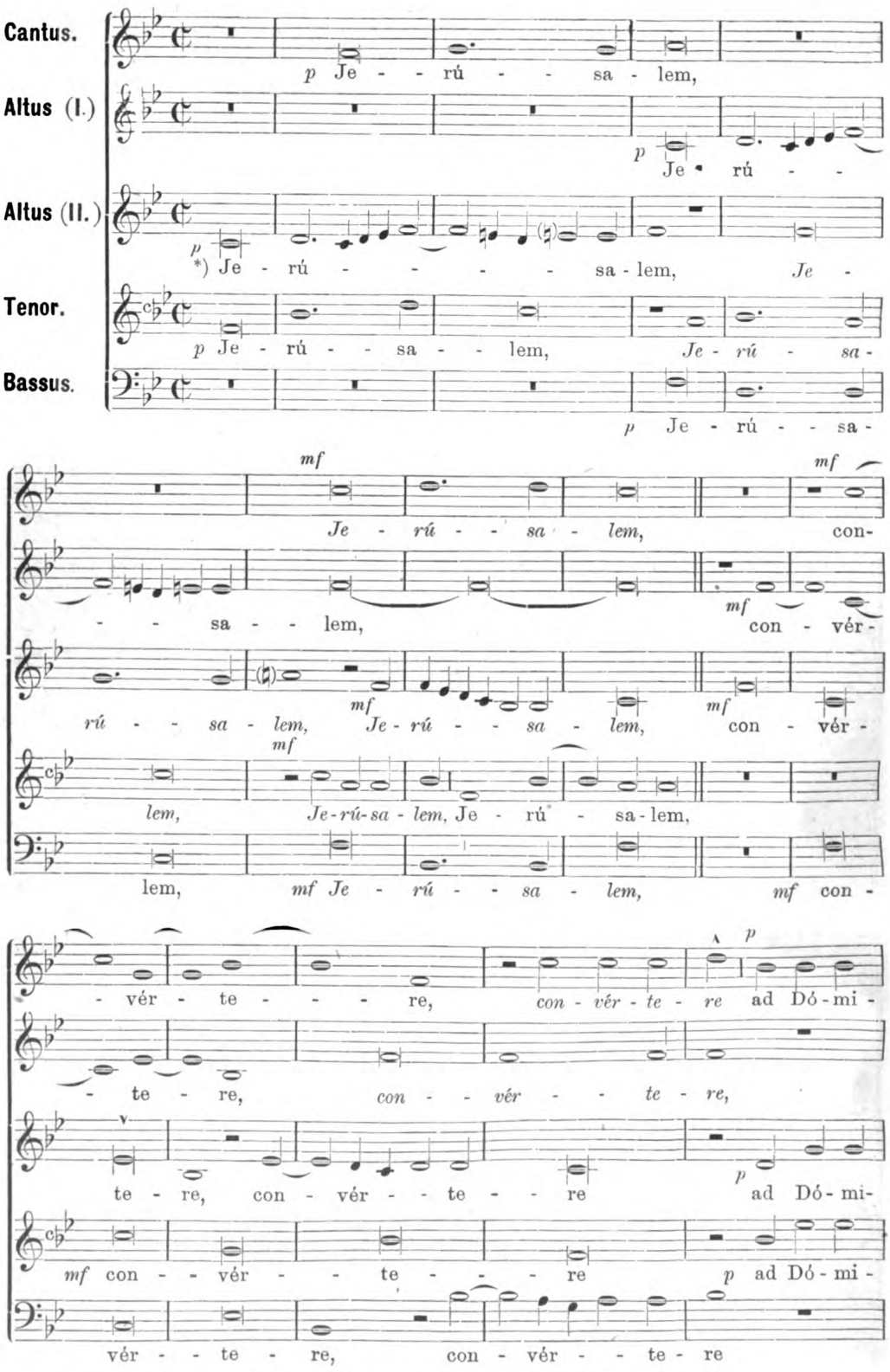


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



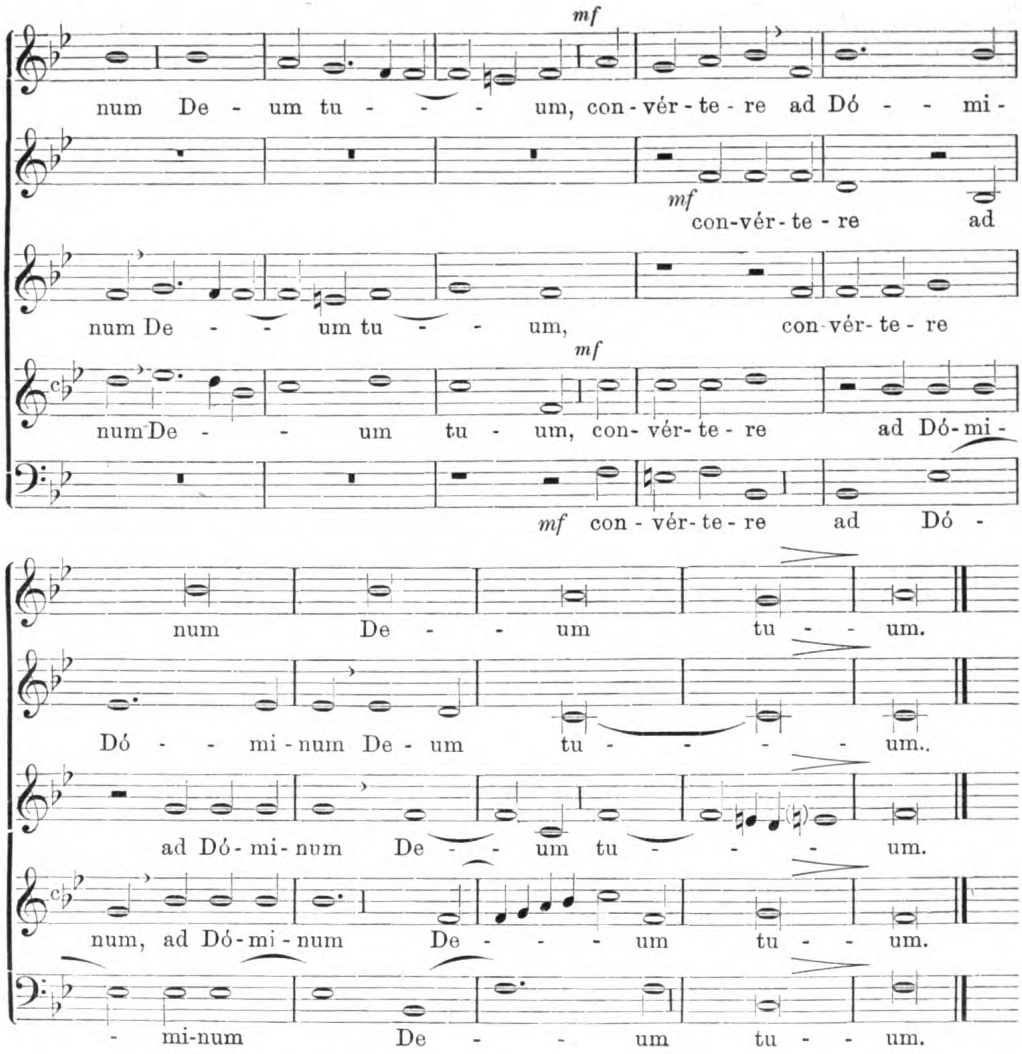
*) Vittoria geht sogleich auf *Jerusalem* über:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

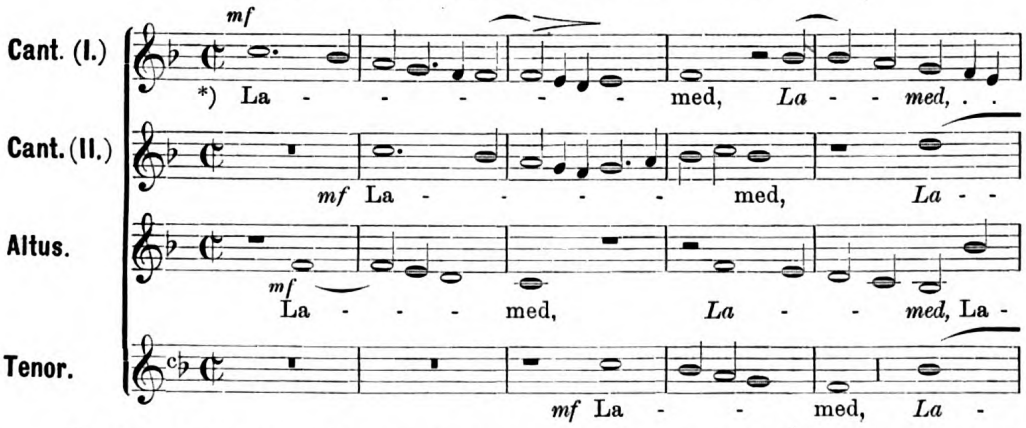


*) Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu dem Herrn, deinem Gotte.

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

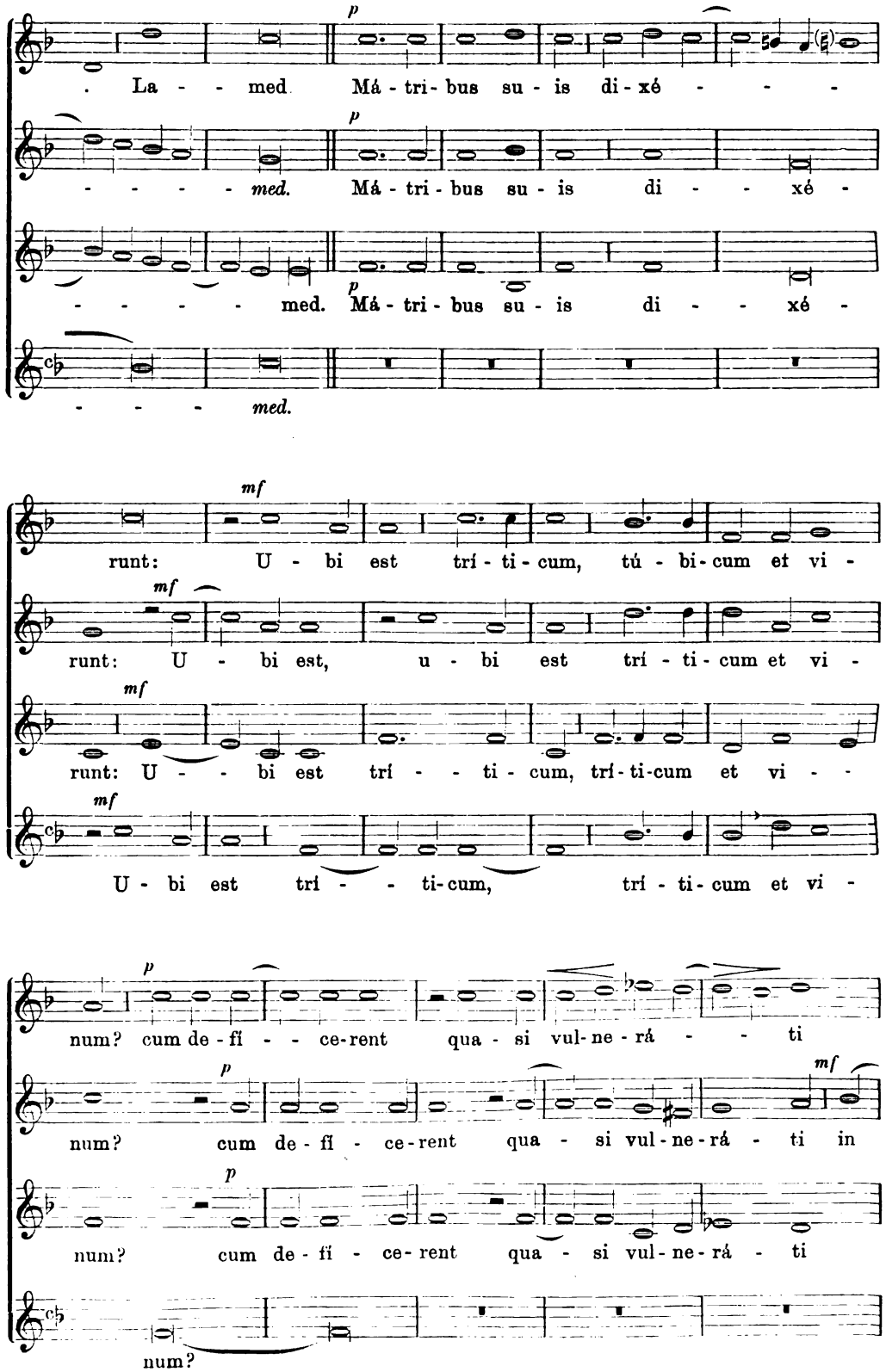


17. Lectio II. (4 voc. fol 38b—41a.)

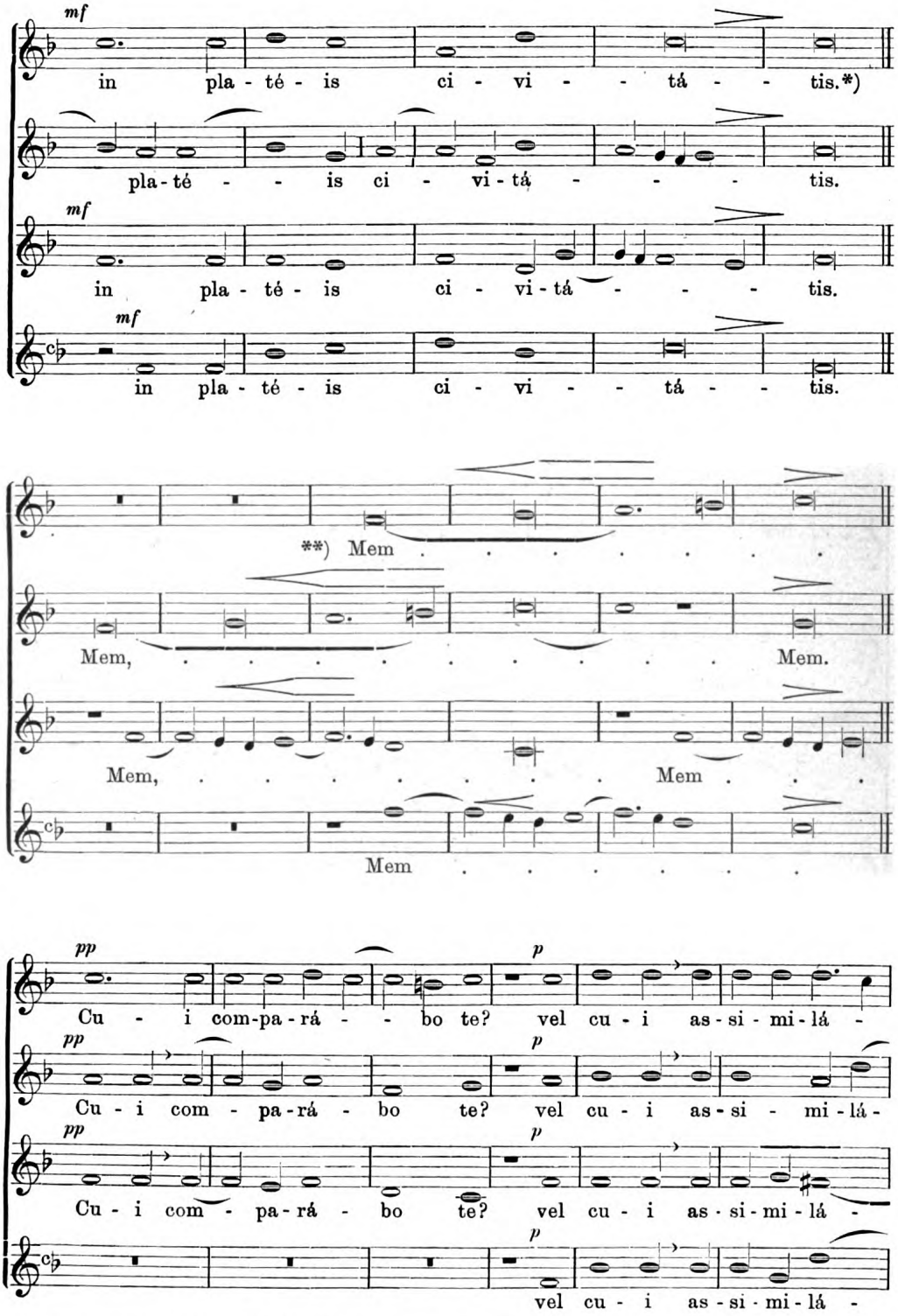


*) Lamed. Zu ihren Müttern sprachen sie: Wo ist Brot und Wein? — verschmachtend wie Verwundete auf den Strassen der Stadt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



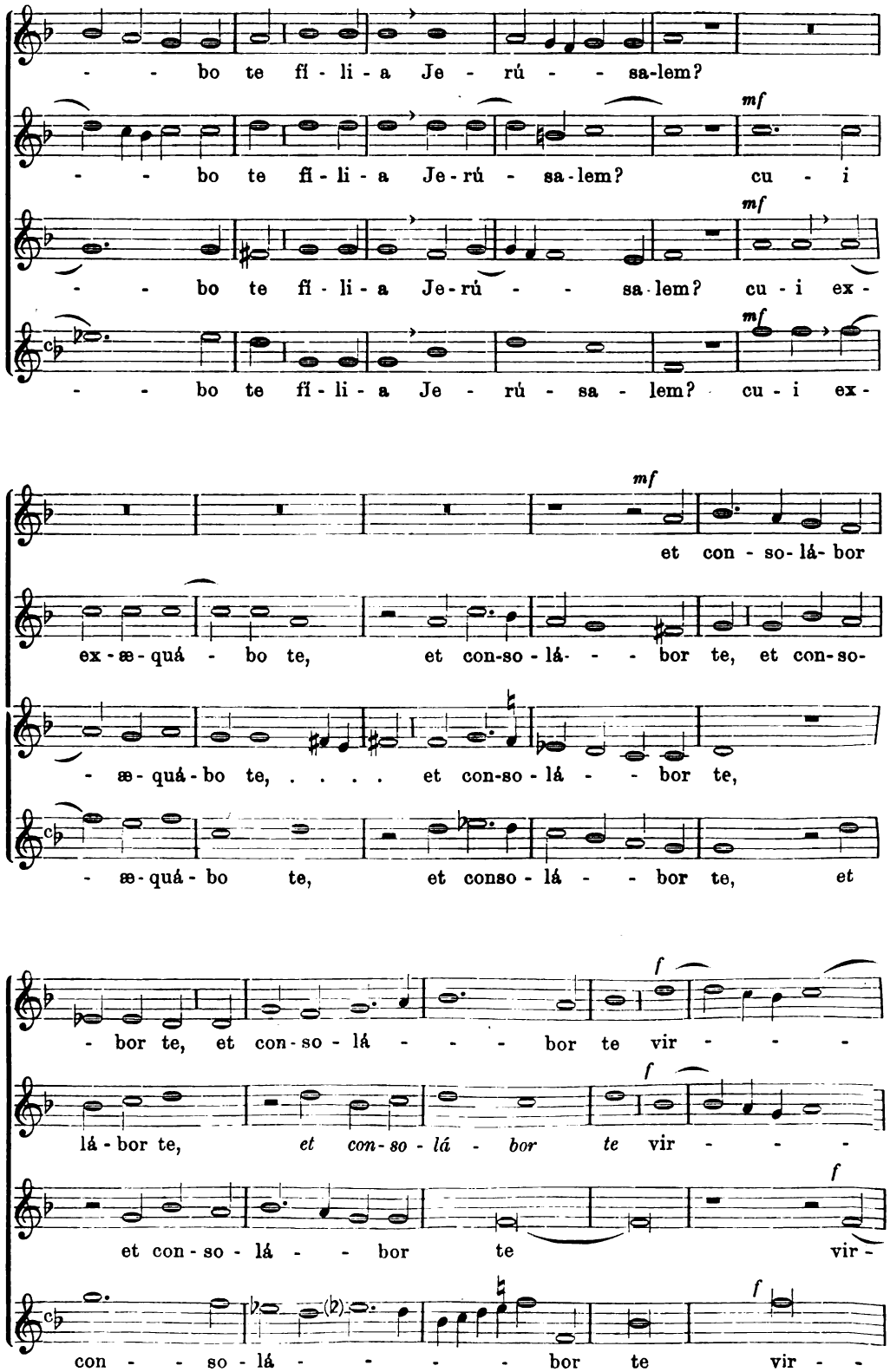
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



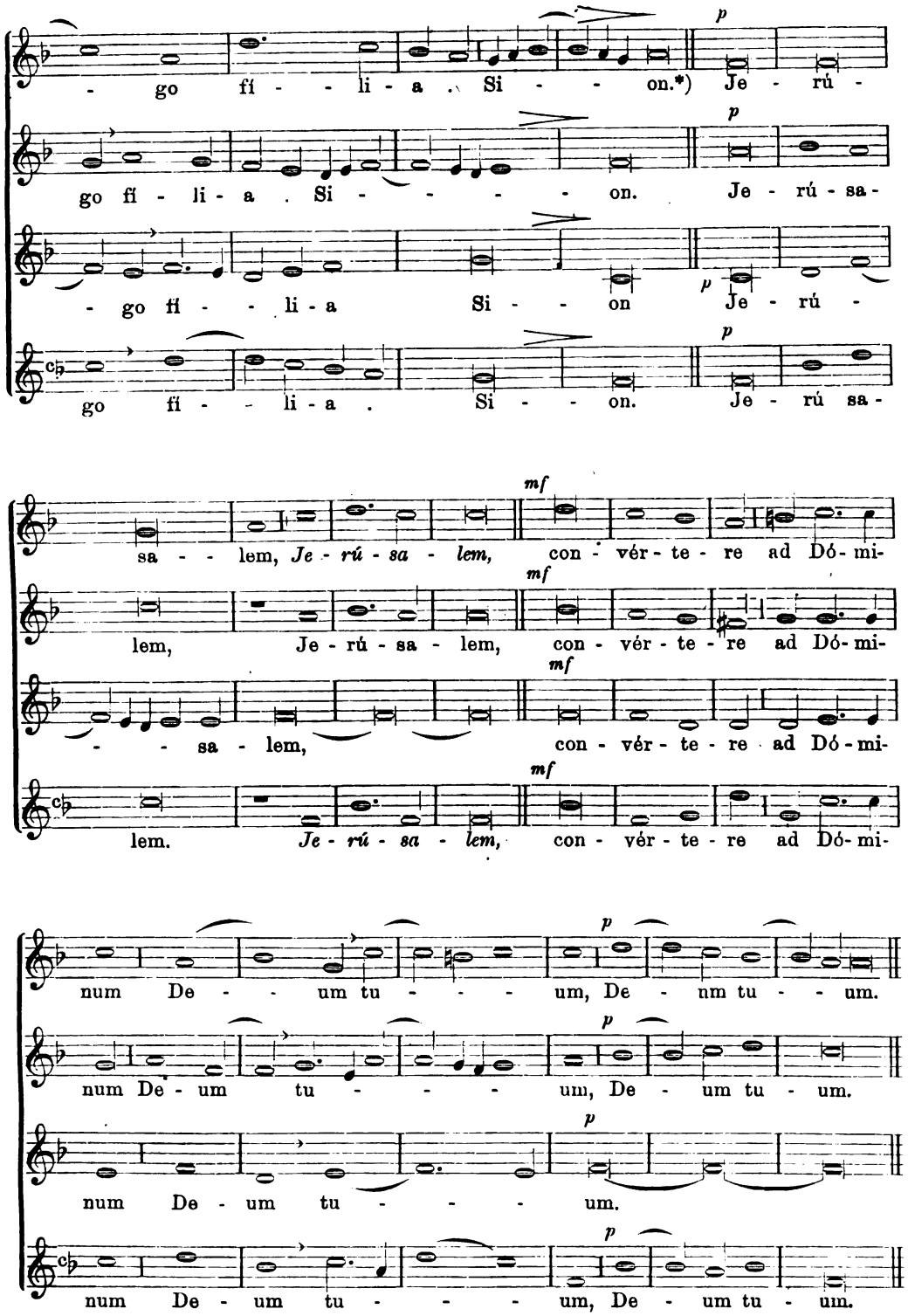
*) Die Worte: *Cum exhalárent ánimas suas in sinu matrum suárum* sind nicht komponiert.

**) Mit wem soll ich dich vergleichen? oder wen soll ich dir gleich halten, Tochter Jerusalem's? wen soll ich dir ähnlich nennen um dich zu trösten, Jungfrau, Tochter Sion's?

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



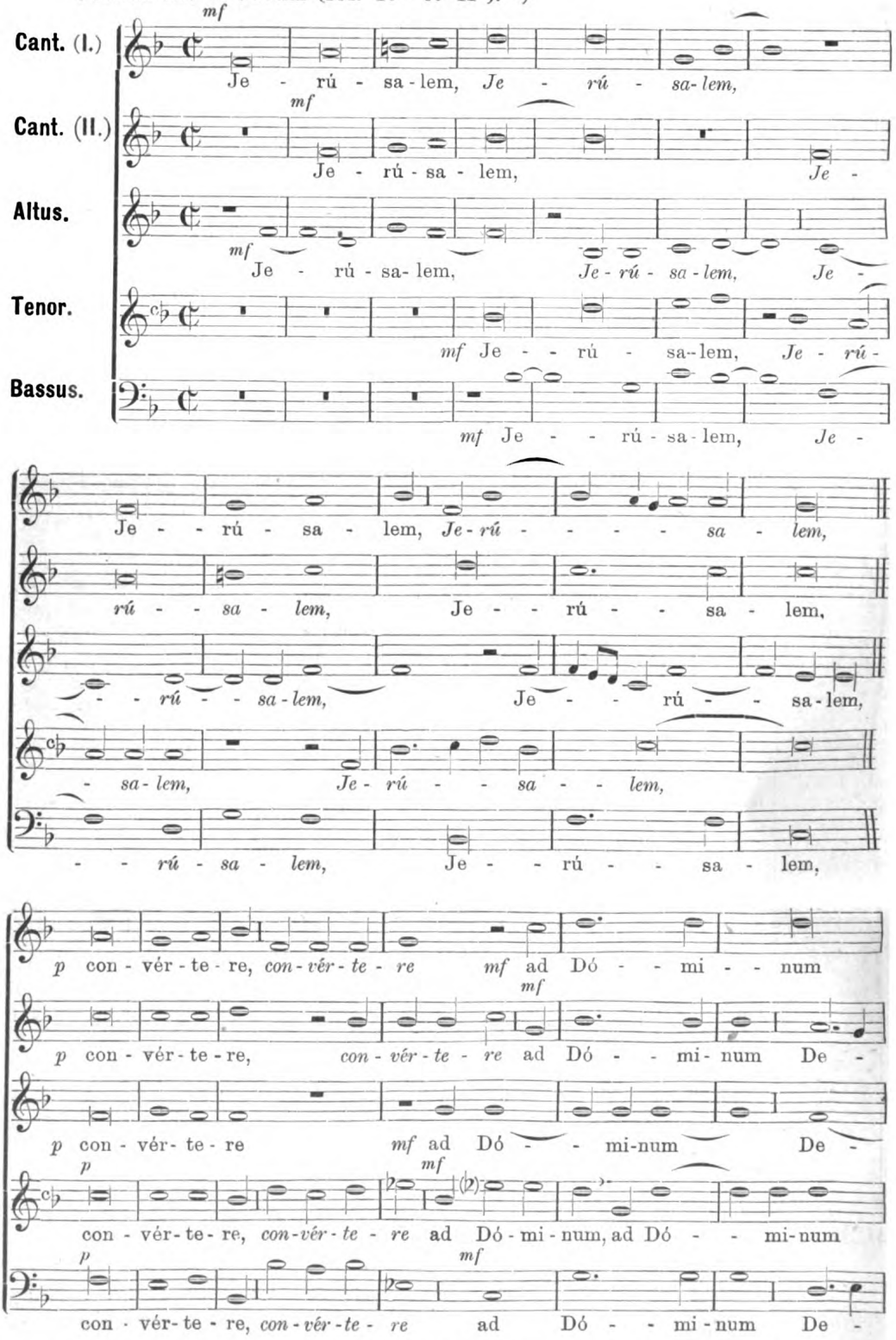
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



*) Die Worte: *Magna est enim velut mare contrítio tua: quis medébitur tui?* sind nicht komponiert; auch nicht die Verse von *Nun* und *Samech*. Nach dem 4stimmigen *Jerúsalem* folgt S. 82 ein 5stimmiges zur Auswahl. F. X. H.

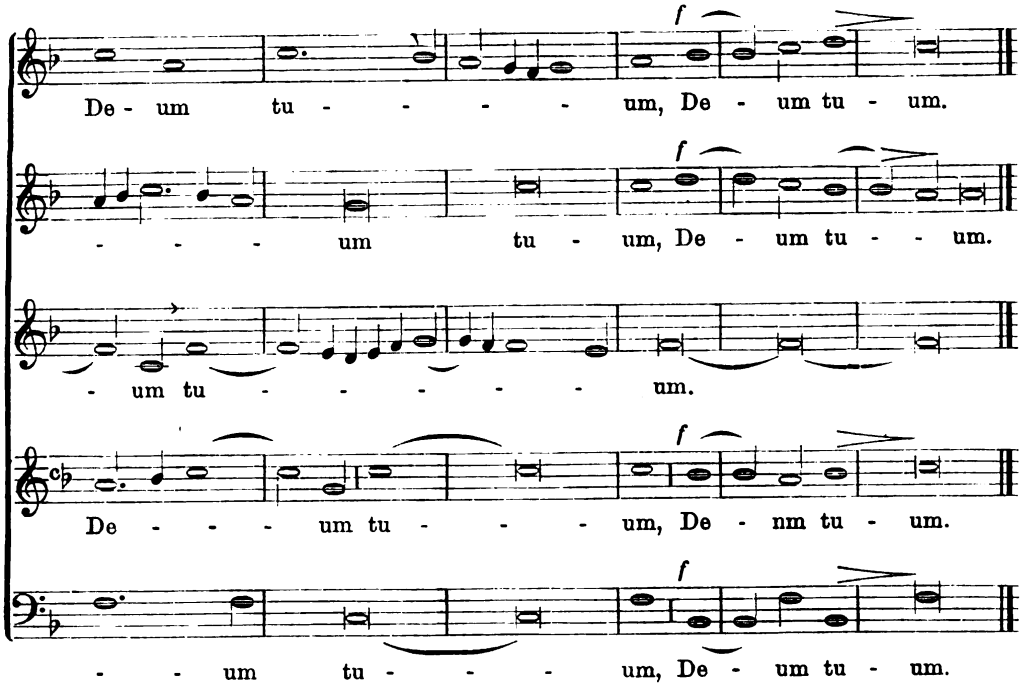
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Jerusalem. 5 vocum (fol. 40ᵇ et 41ᵃ). *)

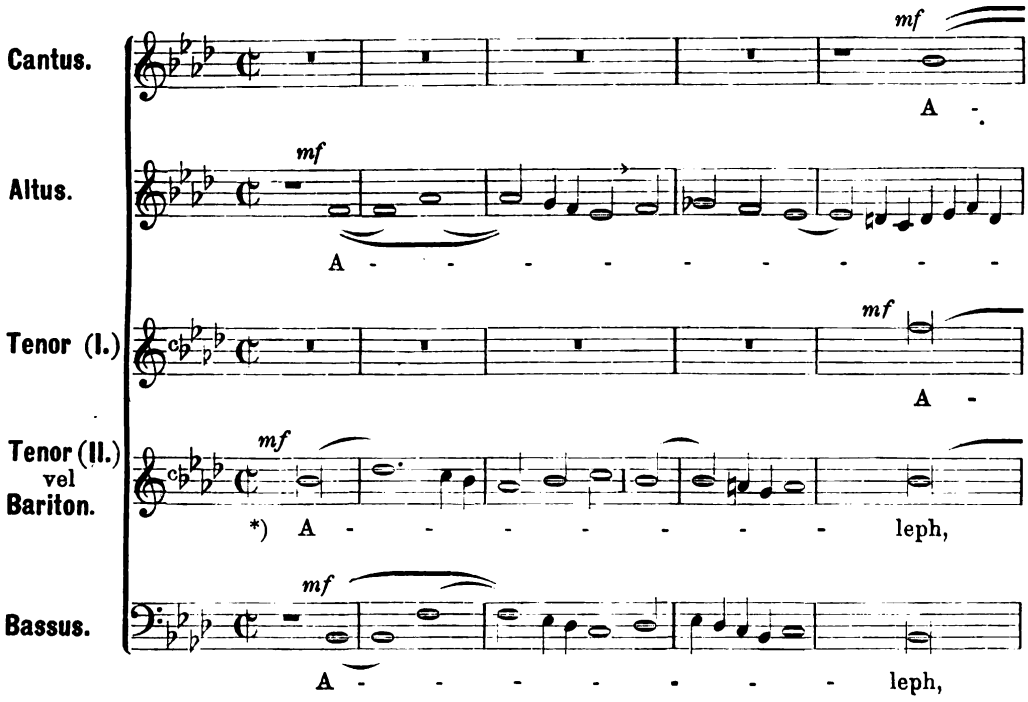


*) Dieser 5stimmige Satz kann statt des 4stimmigen Satzes gesungen werden. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

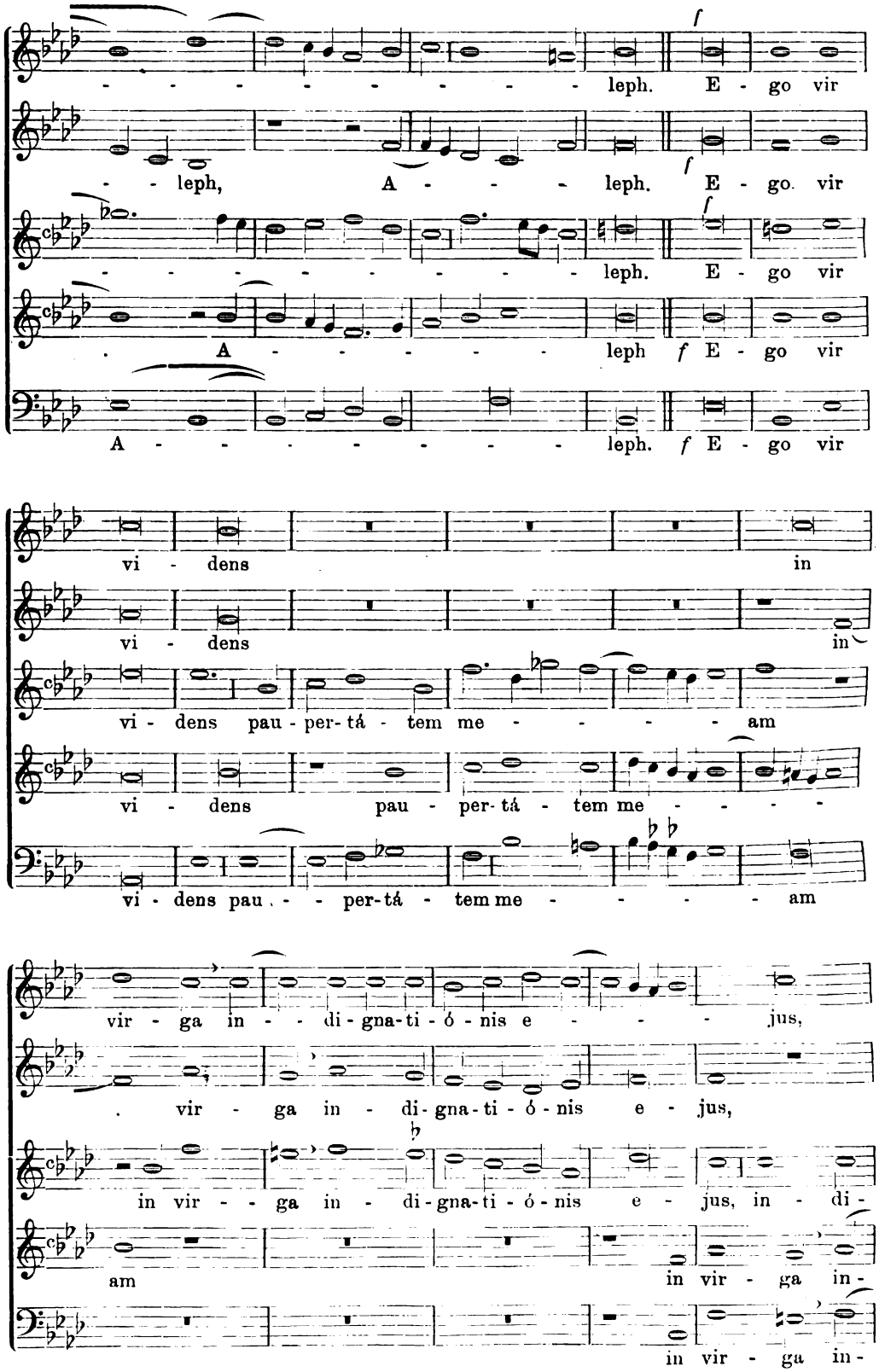


18. Lectio III. (5 vocibus fol. 41ᵇ—44ᵃ.)

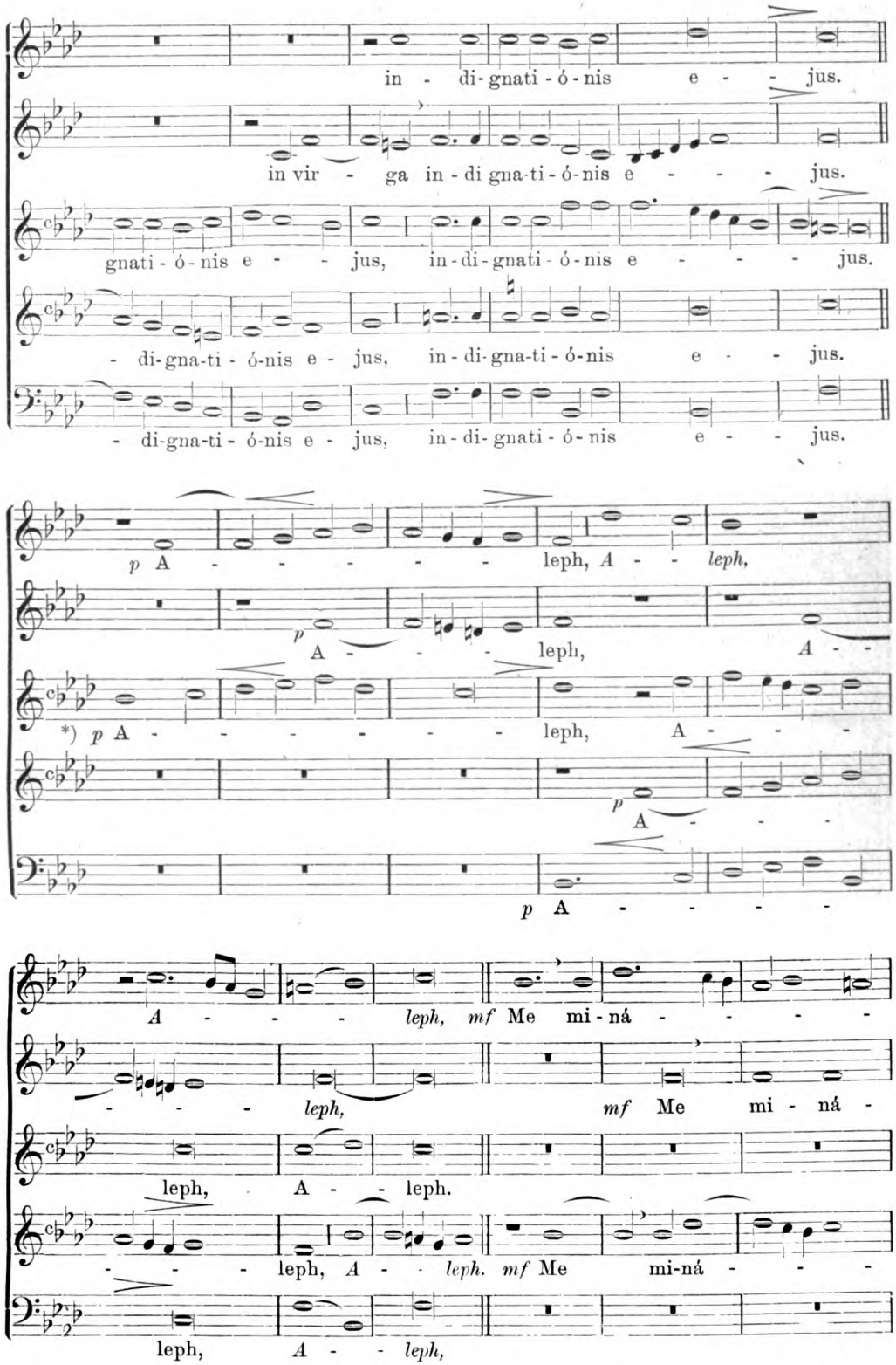


*) Aleph. Ich bin der Mann, welcher sah die eigene Armut unter der Rute seines Grimmes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

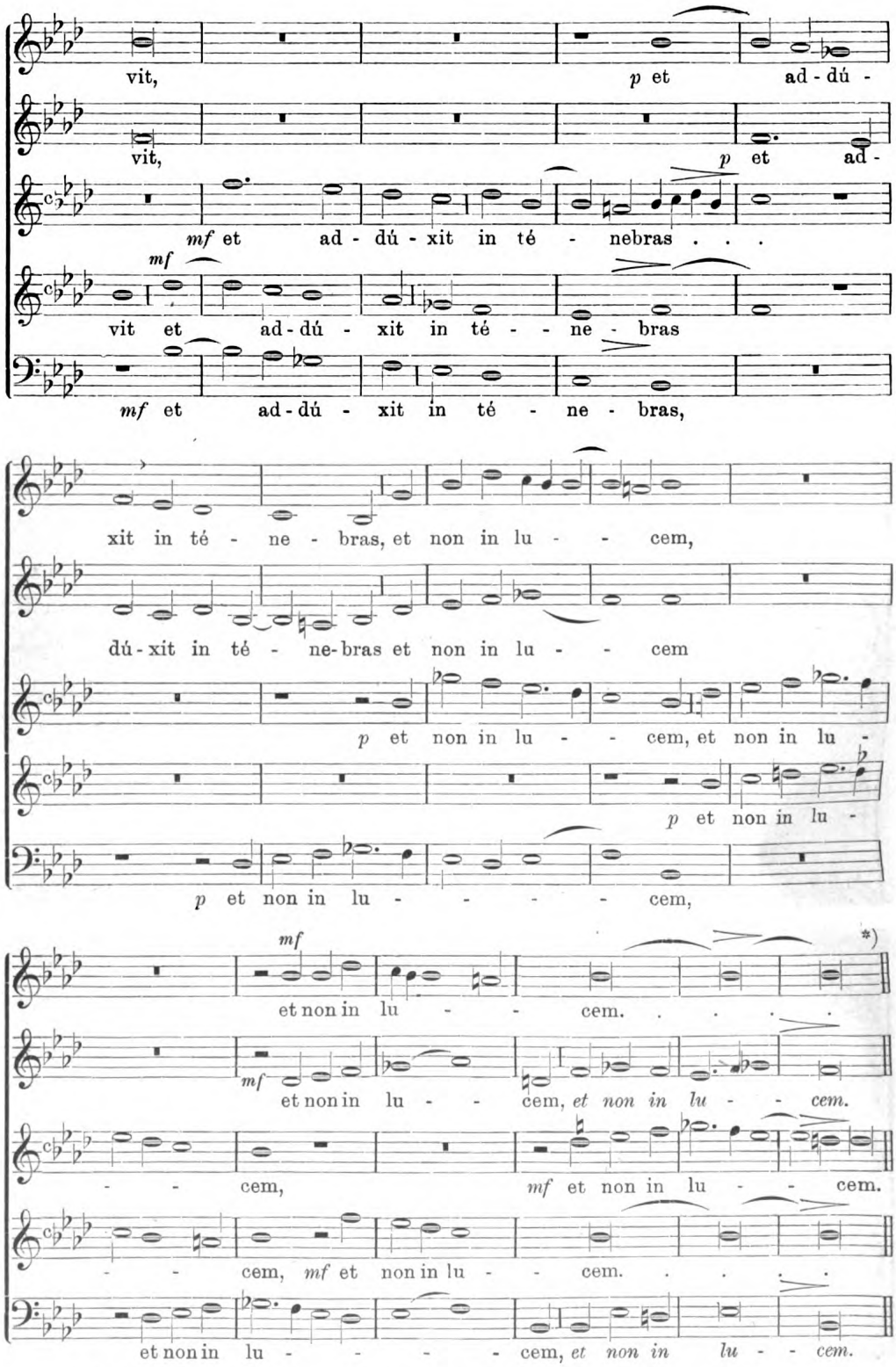


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



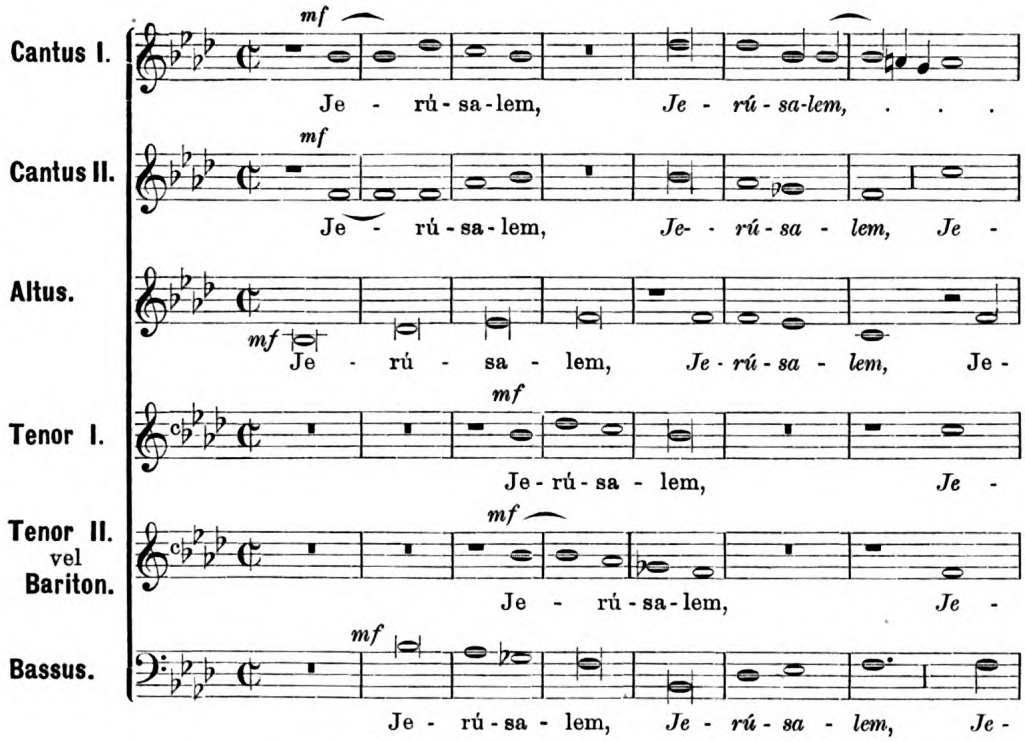
*) Aleph. Mich hat er getrieben, und geführt in die Finsternis, und nicht ins Licht.

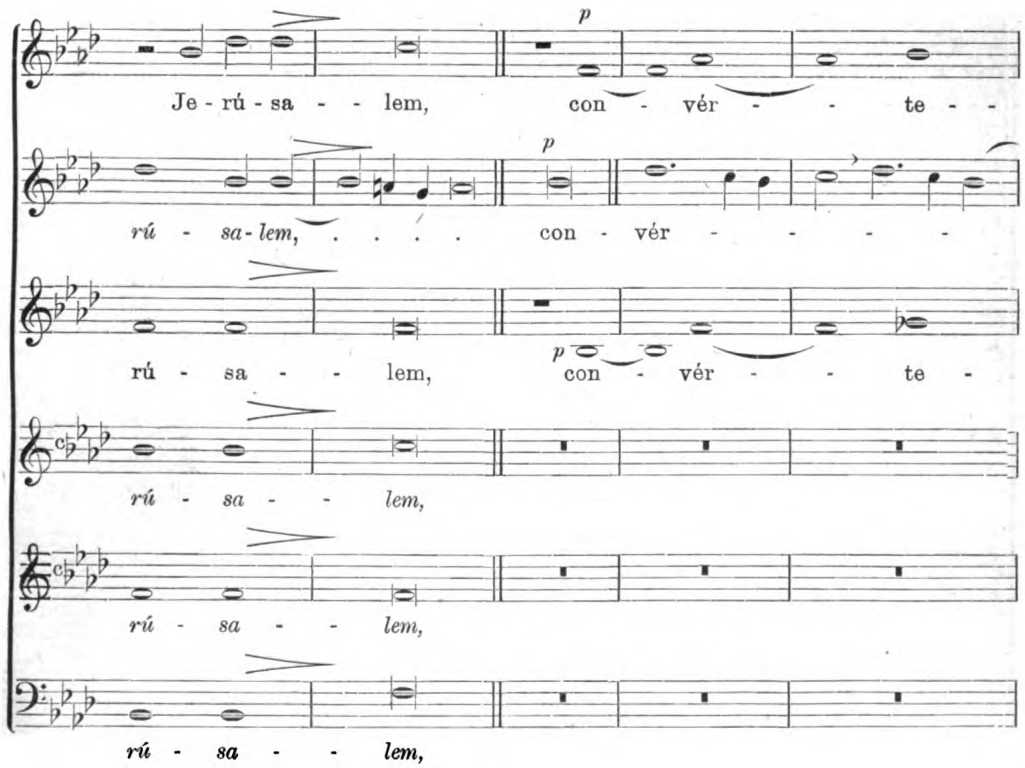
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



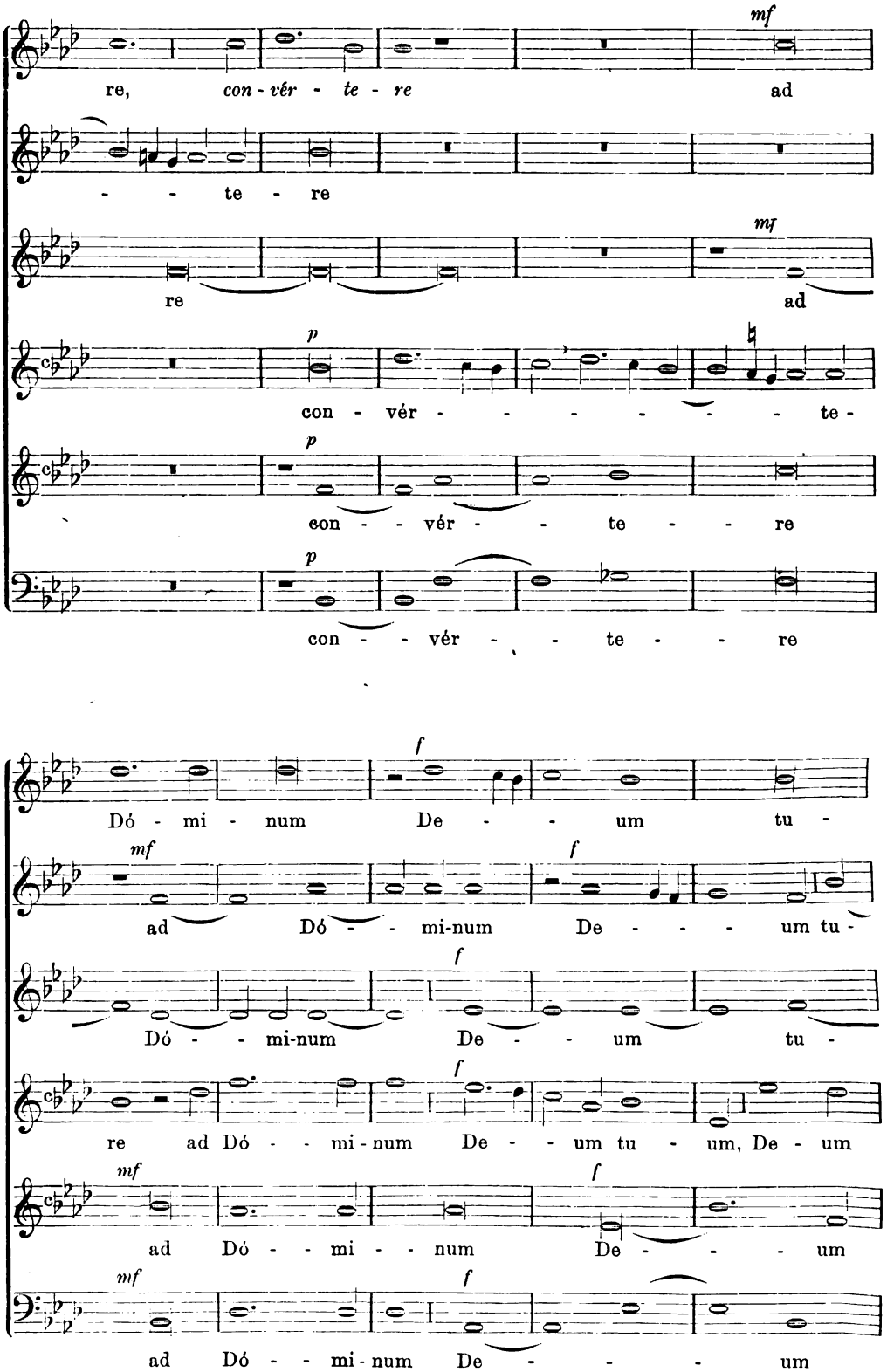
*) Die folgenden 7 Verse von Aleph, Beth und Ghimel hat Vittoria nicht komponiert.

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

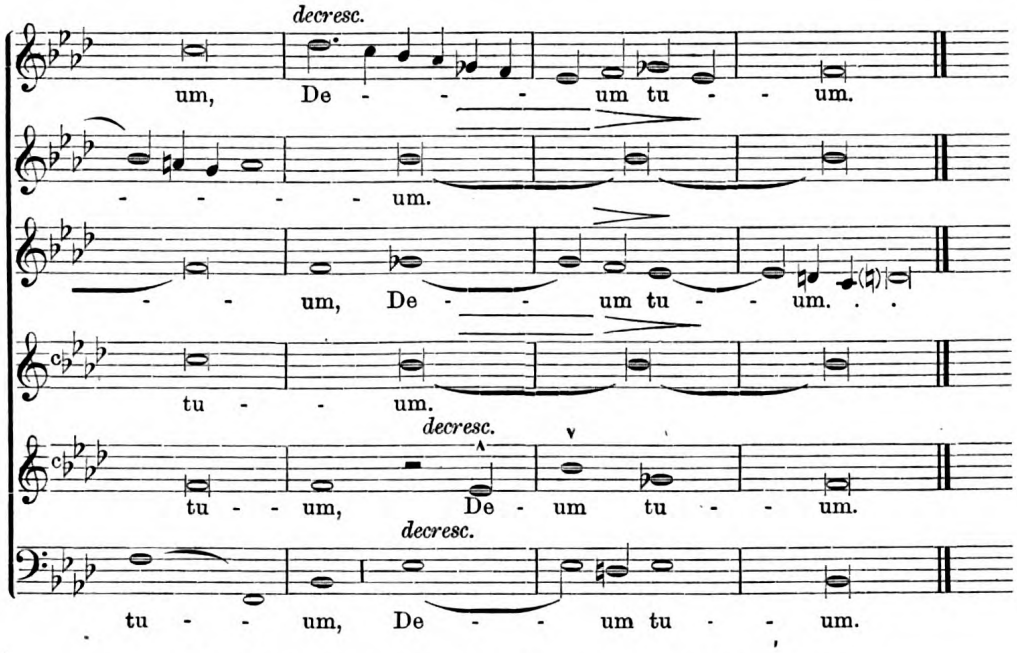




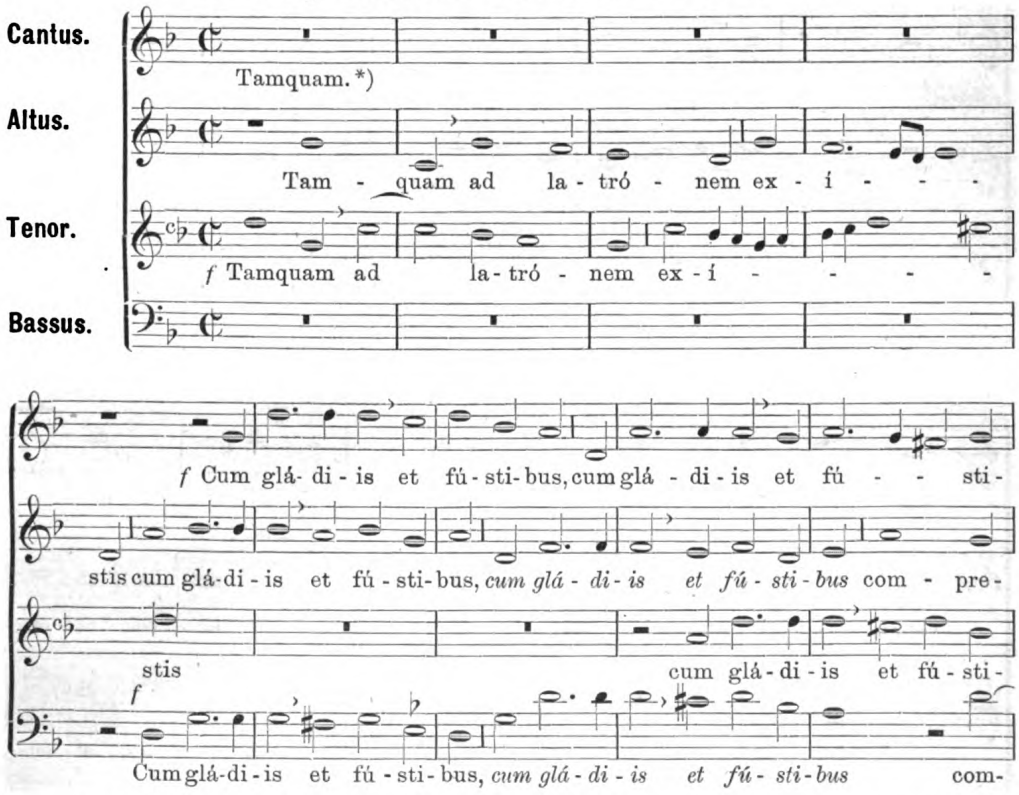
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

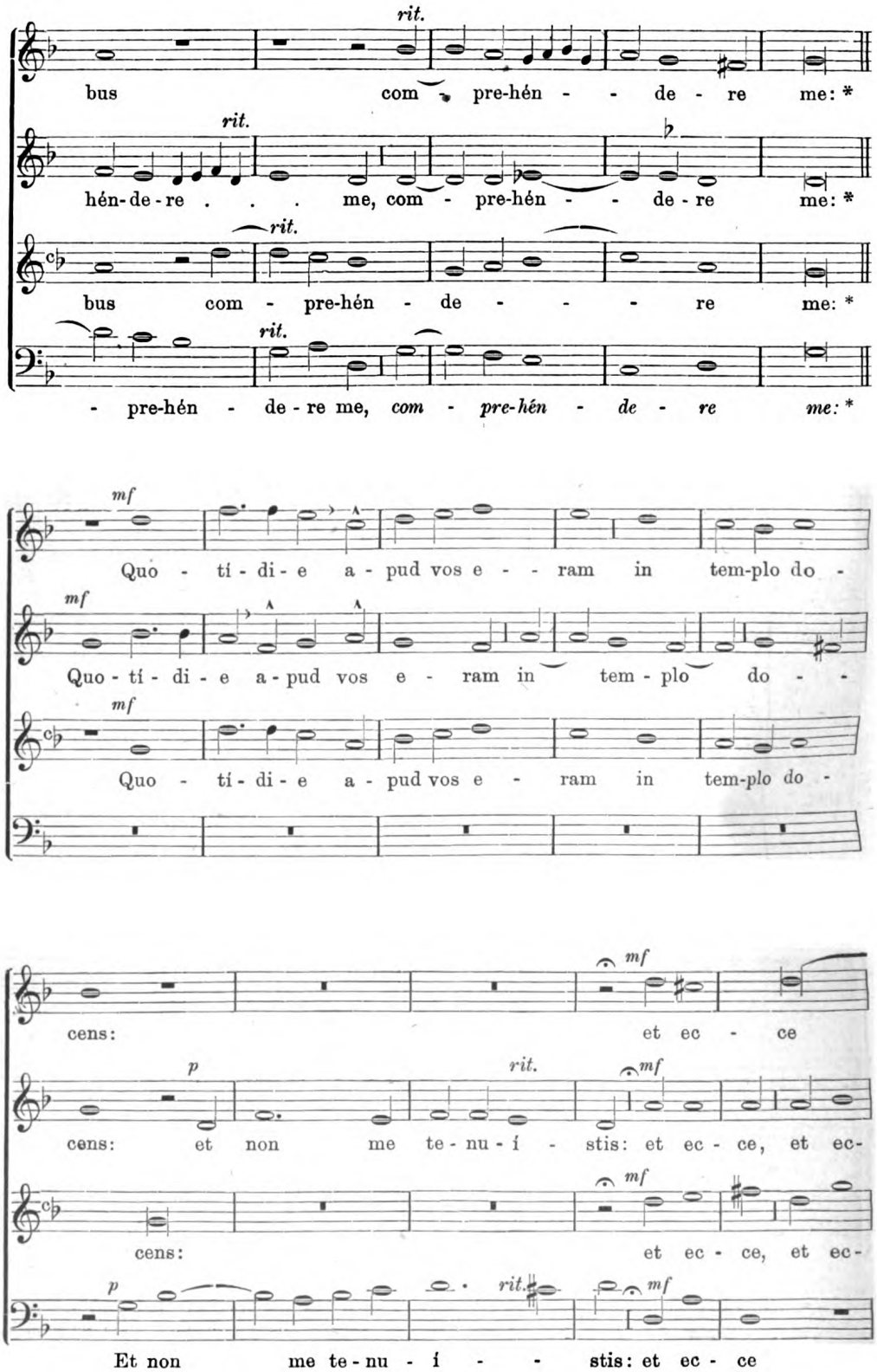


19. Responsorium IV. (4 voc. fol. 44 et 45.)

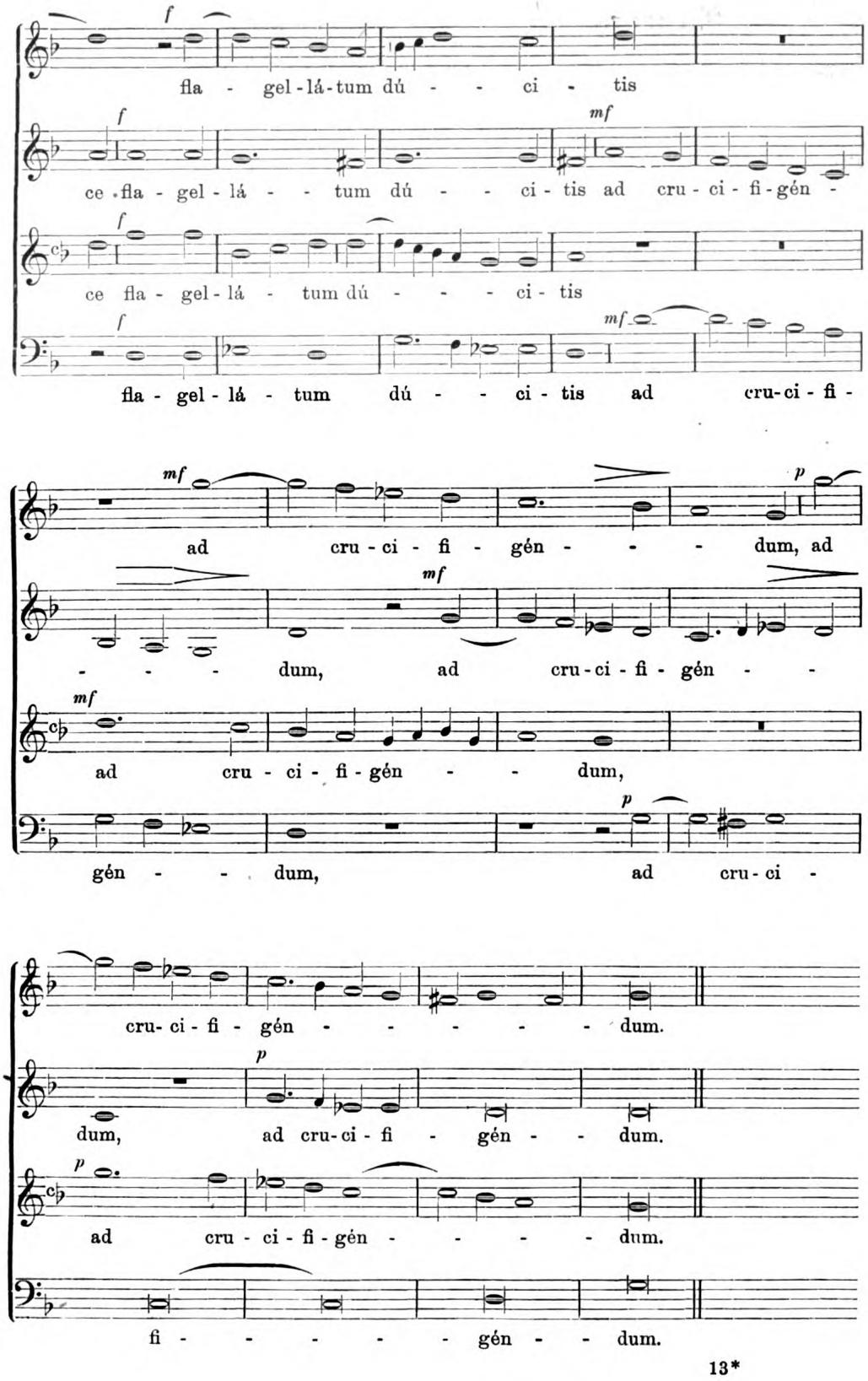


*) Wie gegen einen Mörder seid ihr ausgezogen mit Schwertern und Stangen, um mich gefangen zu nehmen: * Täglich war ich bei euch, im Tempel lehrend, und ihr habt mich nicht angehalten: und nun habt ihr mich gegeisselt und führet mich hin, um mich zu kreuzigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

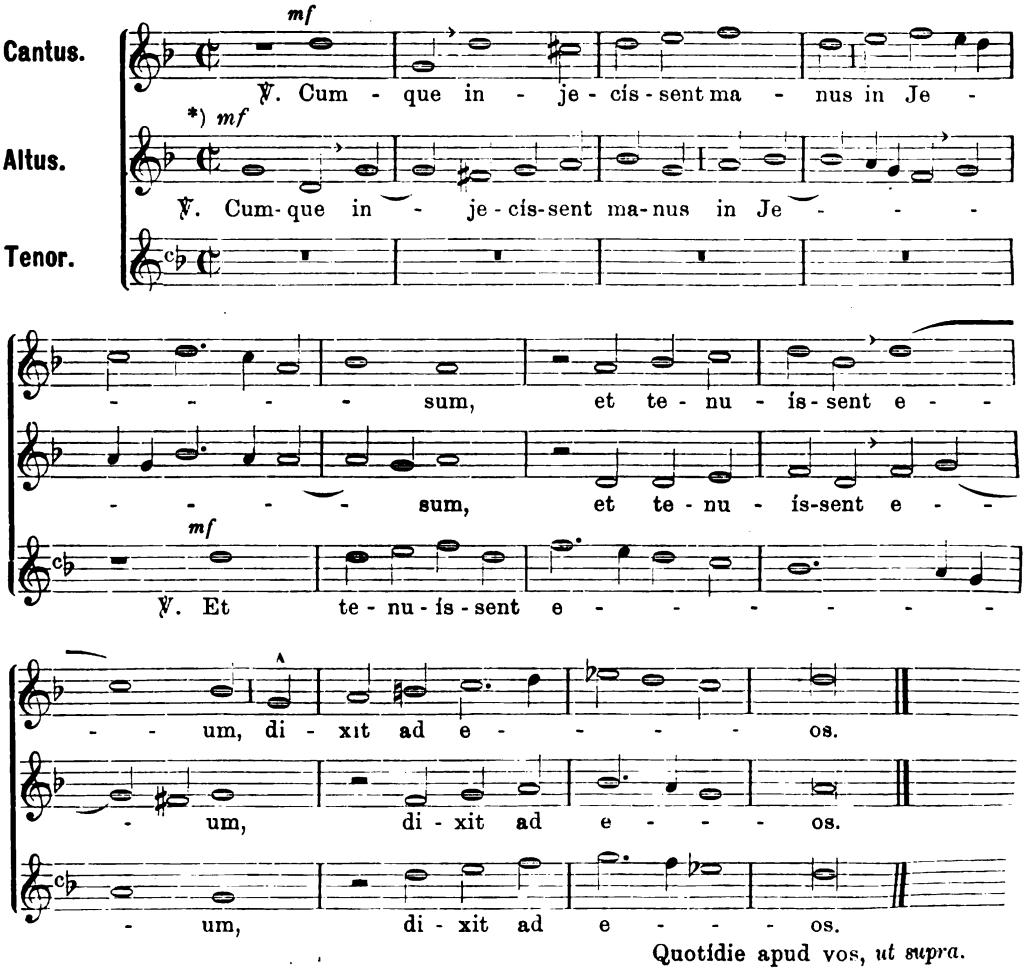


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



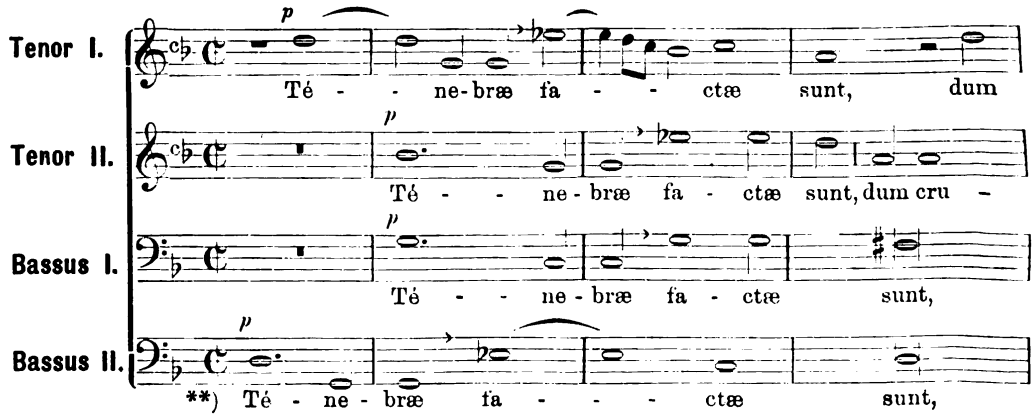
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3 vocum.



Quotídie apud vos, *ut supra.*

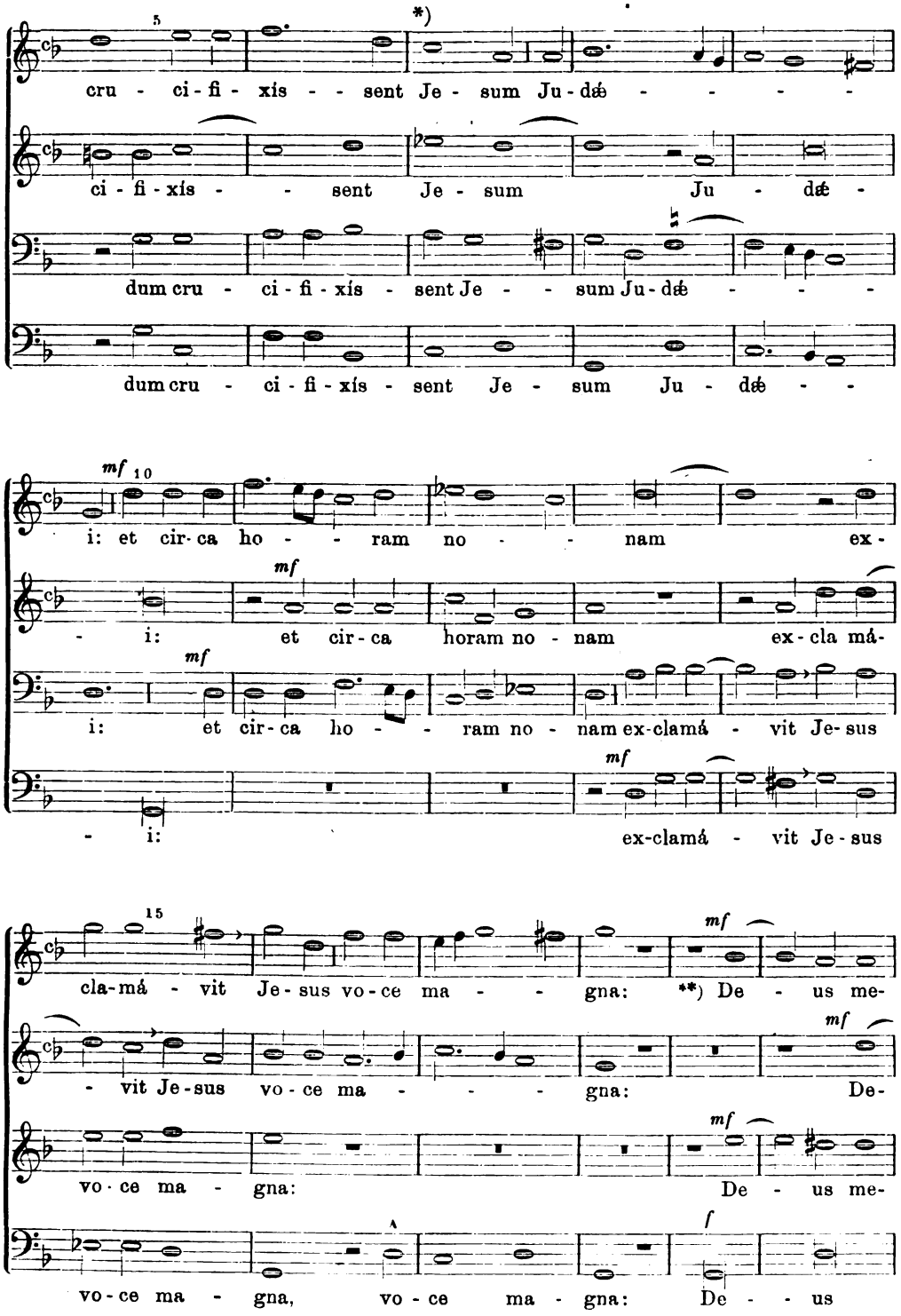
20. Responsorim V. (4 voc. fol. 45 et 46.)



*) ℣. Und als sie Hand legten an Jesus, und ihn gefangen nahmen, sprach er zu ihnen: u. s. w. *Quotídie* wird wiederholt bis *Cumque.*

**) Finsternisse entstanden, als die Juden Jesus gekreuziget hatten: und um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme:

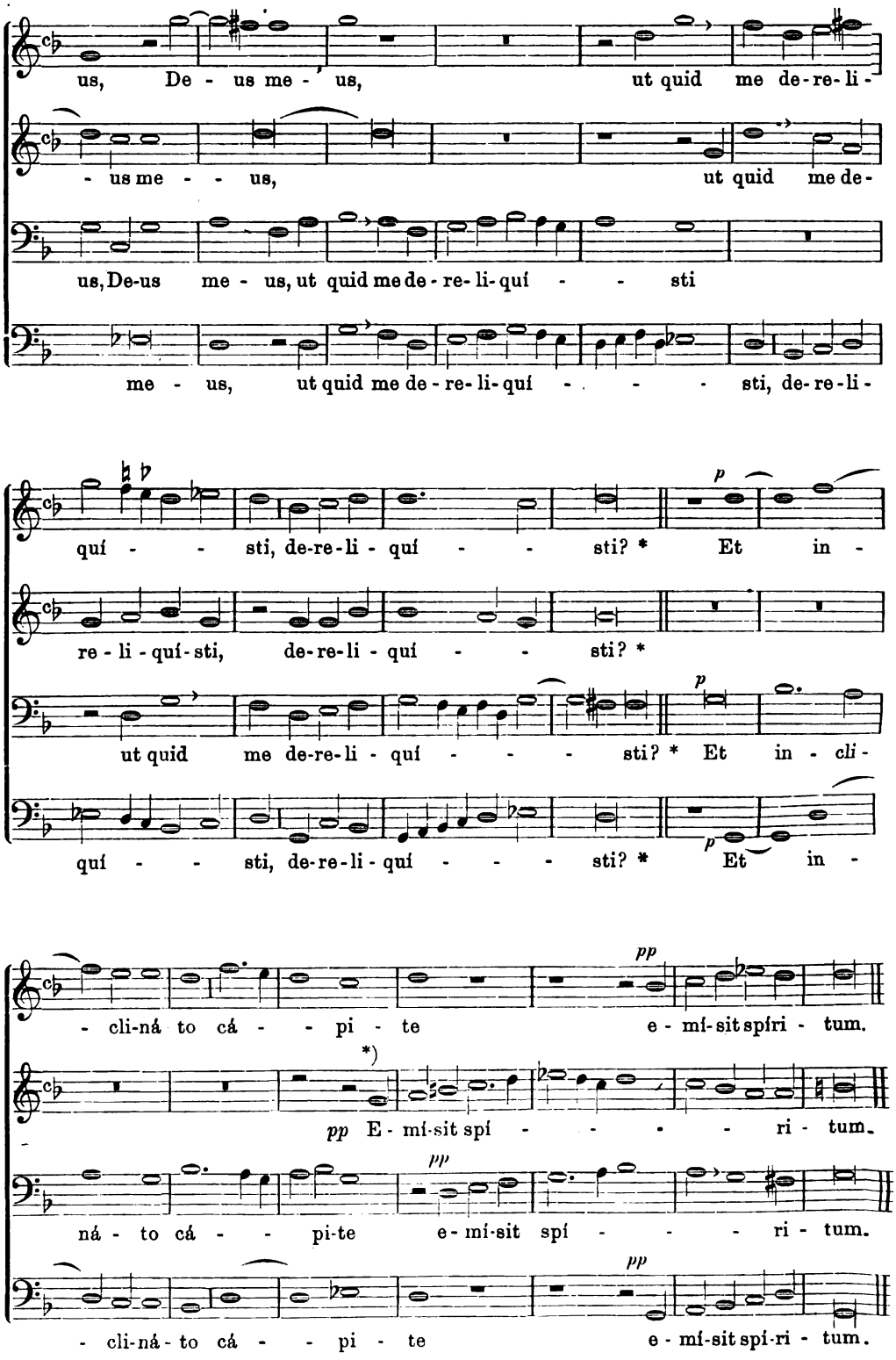
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



*) Von hier bis Takt 16 wurden die Melodien der 1. und 2. Stimme durch die Red. untereinander ausgetauscht.

**) Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Und mit geneigtem Haupte gab er den Geist auf.

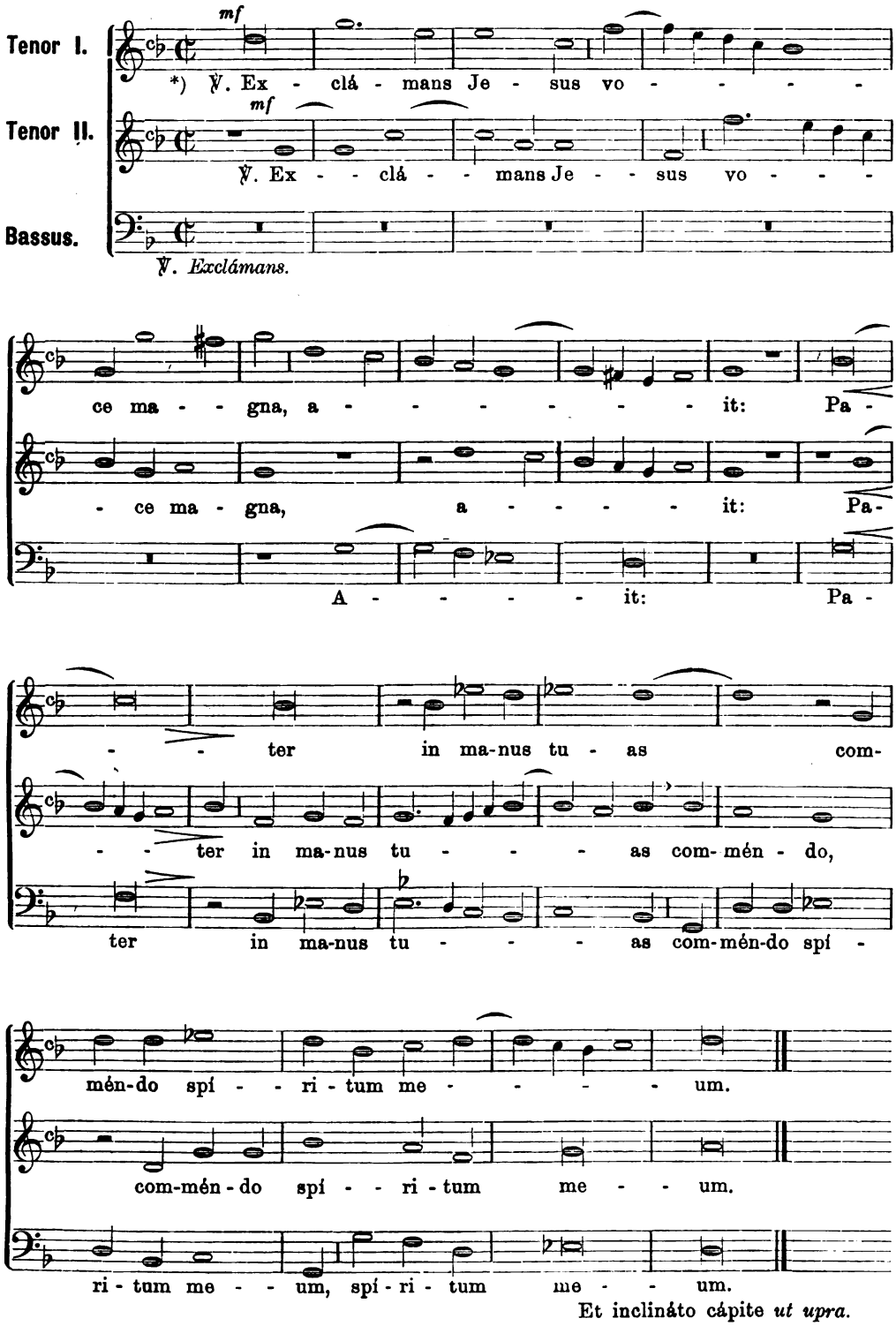
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



*) Bei *emísit spíritum* hat die Red. den I. und II. Tenor umgetauscht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

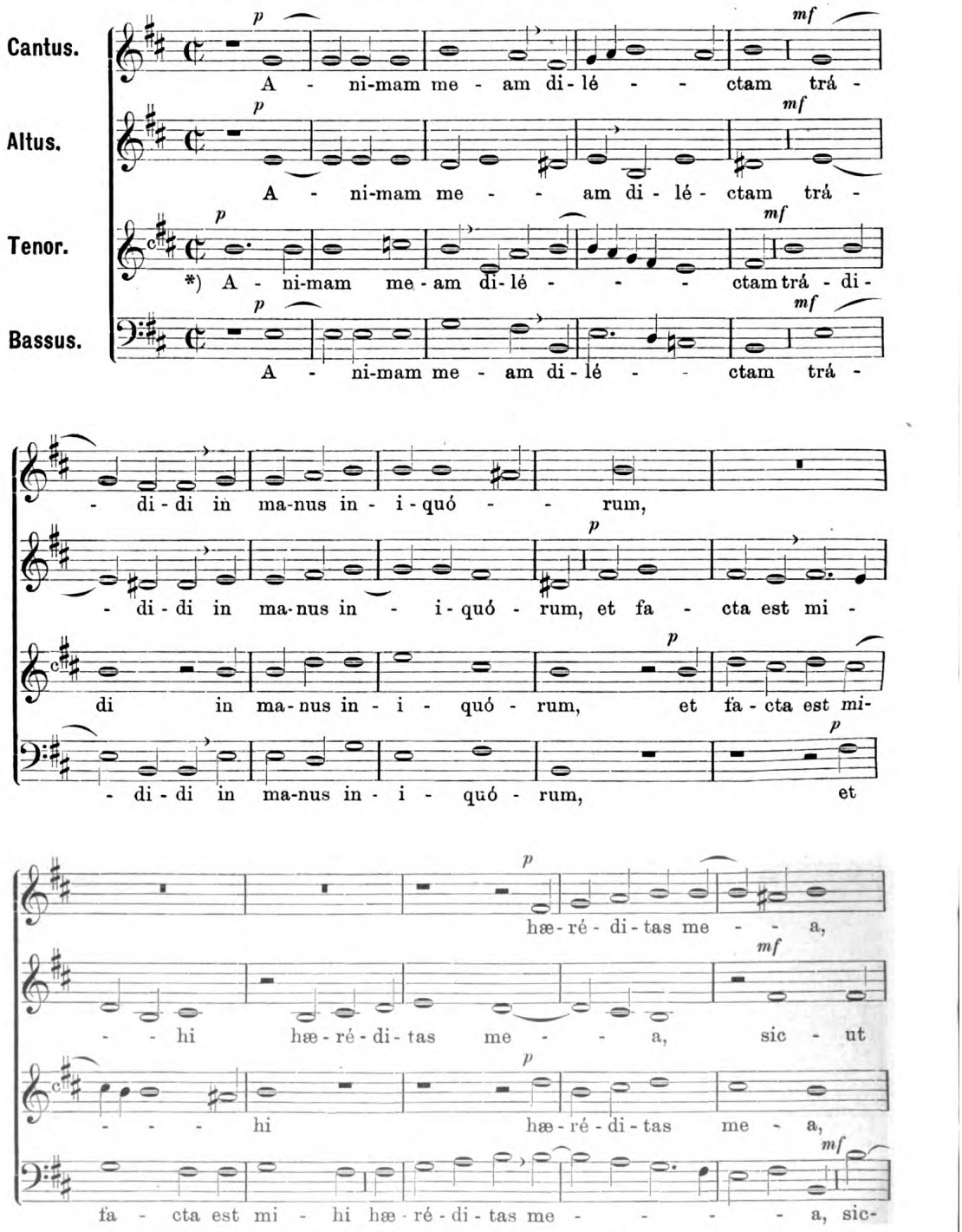
3 vocum.



*) Mit lauter Stimme rief Jesus aus und sprach: Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist. *Et inclináto* bis ℣. wird wiederholt.

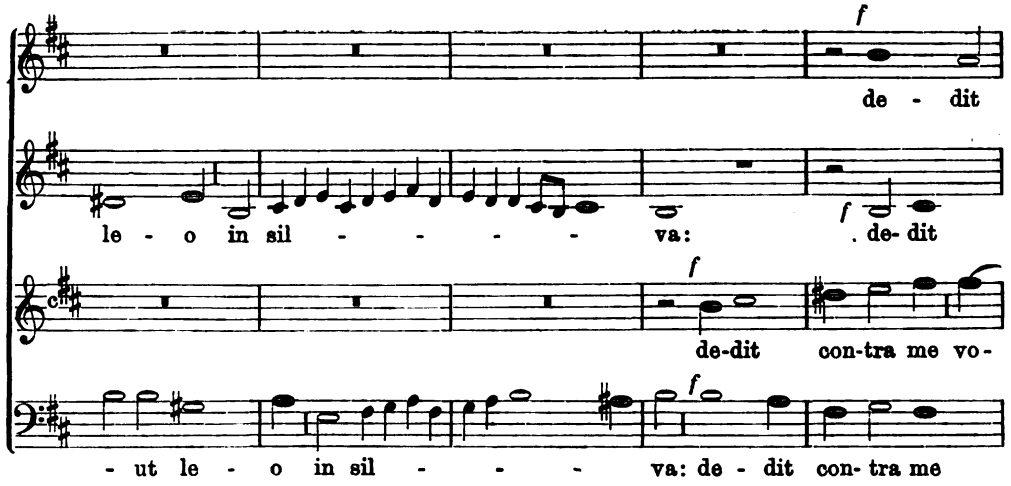
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

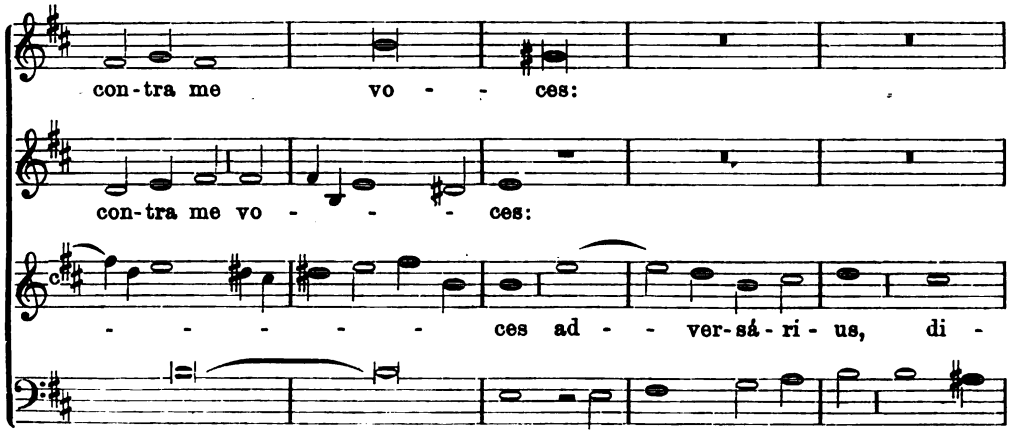
21. Responsorium VI. (4 voc. fol. 46 et 47.)

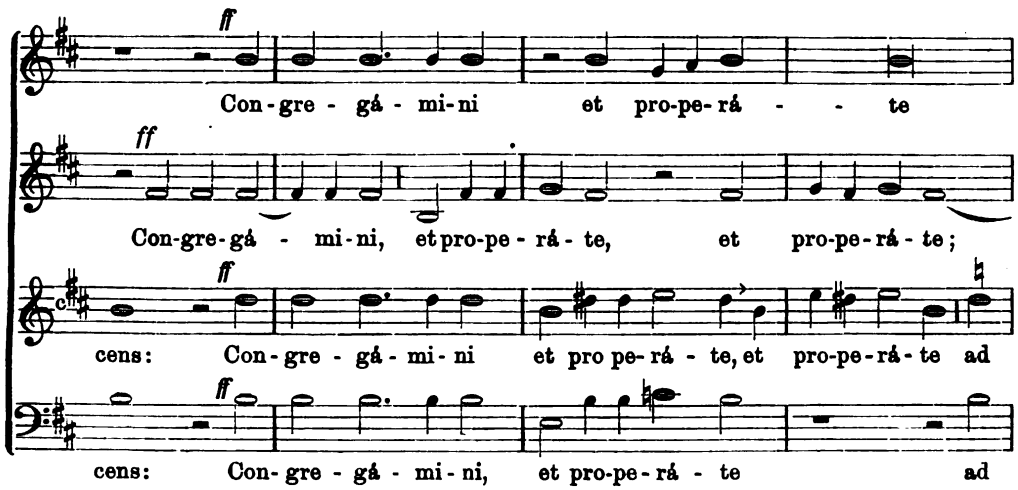


*) Meine geliebte Seele habe ich den Händen der Frevler überlassen; geworden ist mir mein Erbeigentum wie ein Löwe im Walde: es erscholl gegen mich die Stimme der Widersacher und sprach: Versammelt euch und eilt herbei ihn zu verschlingen: sie versetzten mich in eine öde Wüste, und es trauert über mich das ganze Land: * weil sich niemand findet, der mich erkennt und Gutes thut.

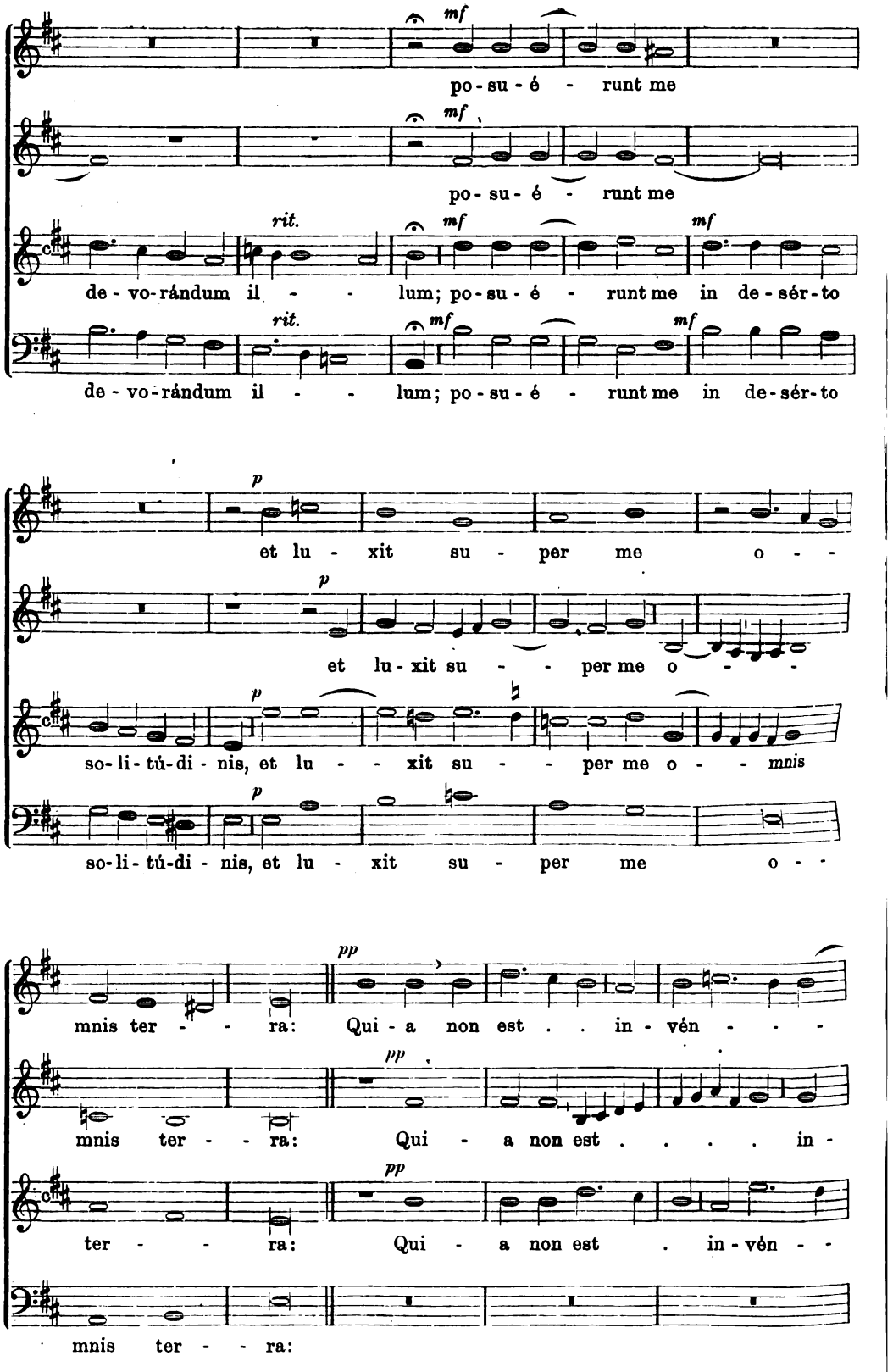
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



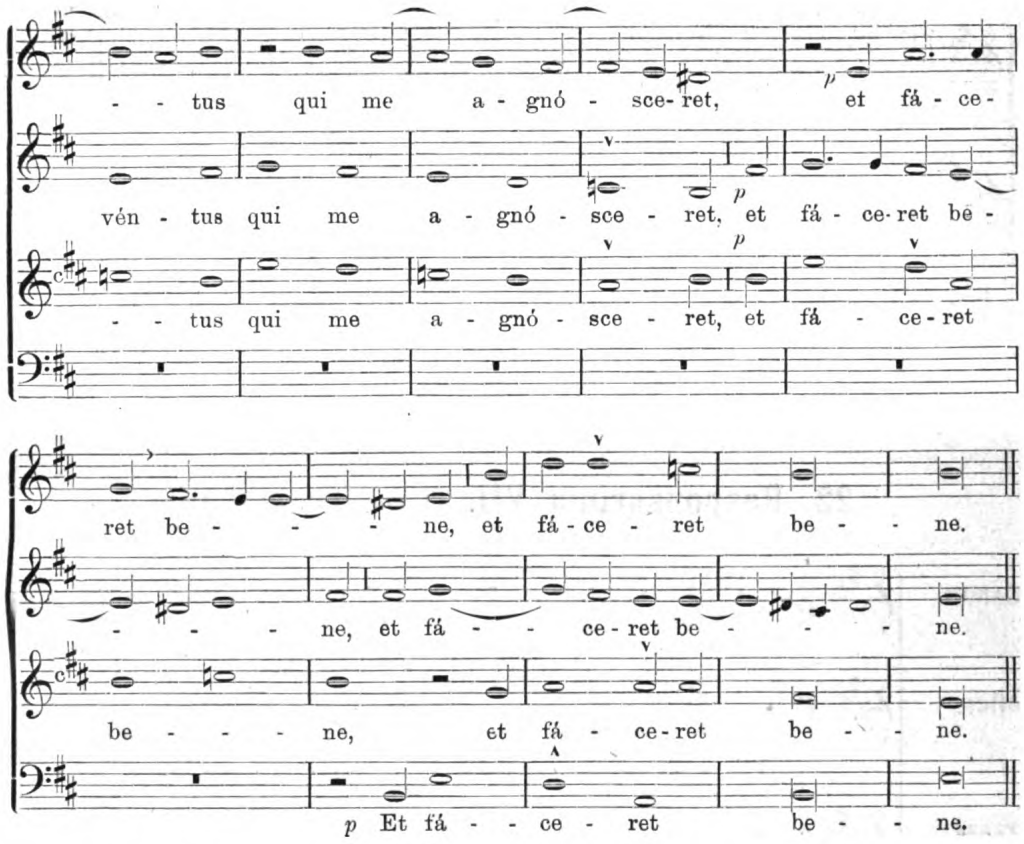




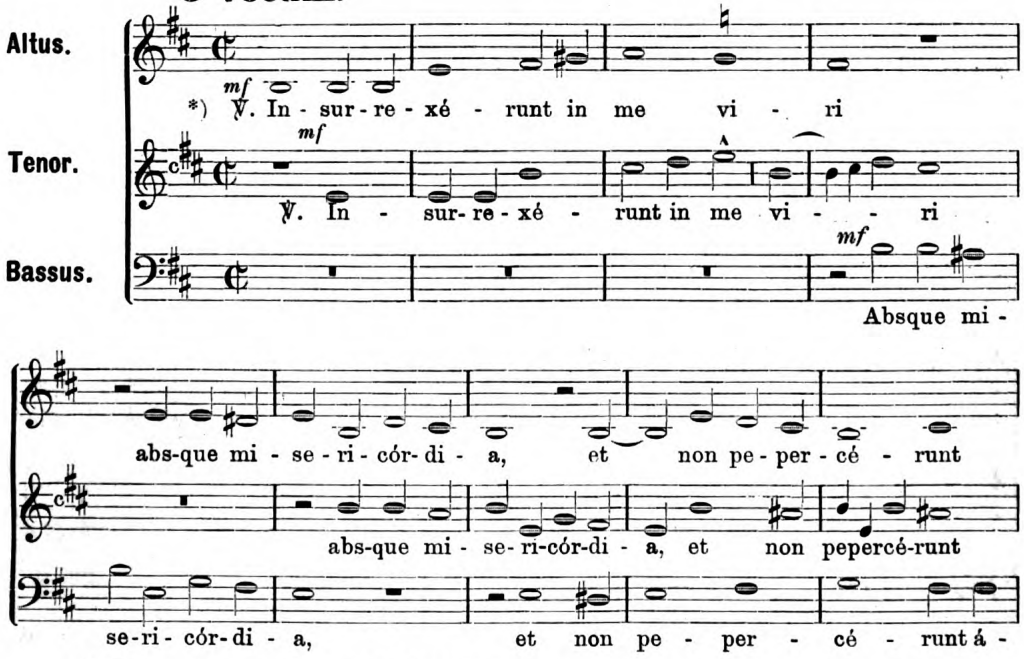
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

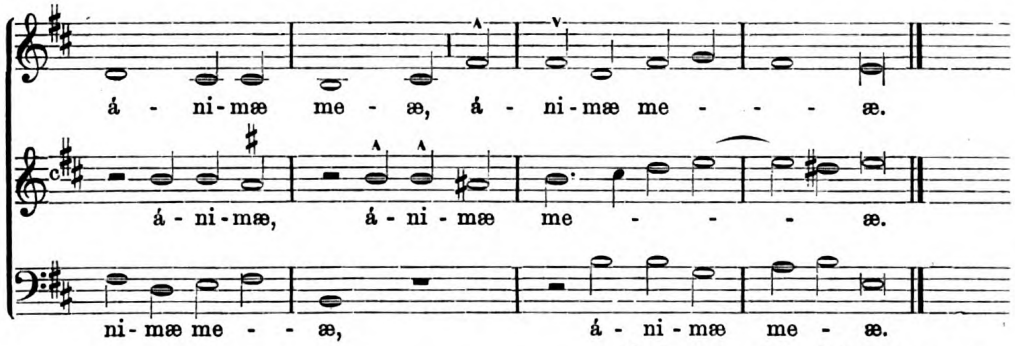


3 vocum.



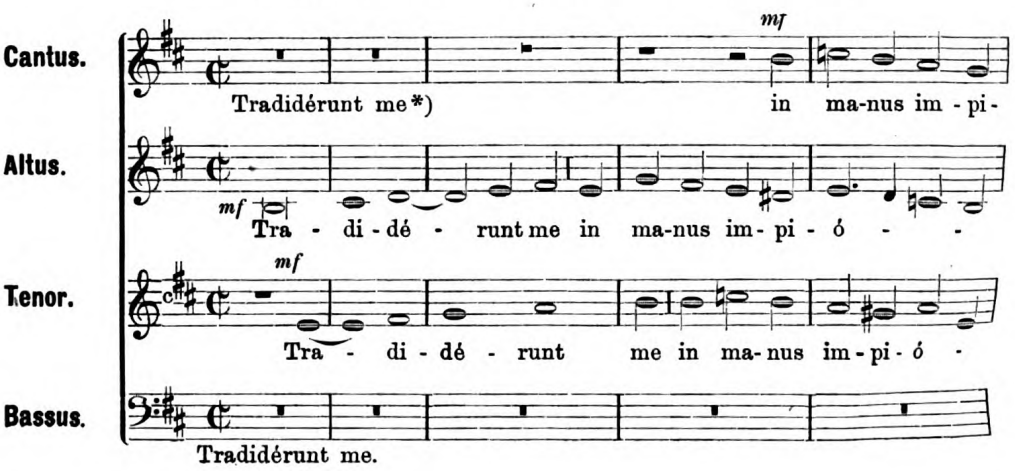
*) Es standen auf wider mich Männer ohne Erbarmen, und schonten nicht meines Lebens. *Quia non est* bis ℣. und dann das ganze Responsorium bis *Insurrexérunt* wiederholen.

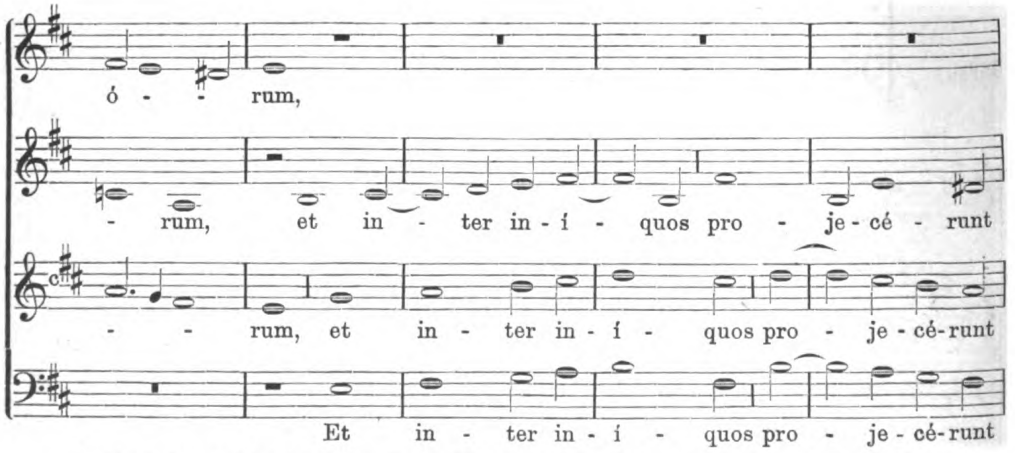
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Quia non est invéntus *ut supra.*
Animam meam *ut supra.*

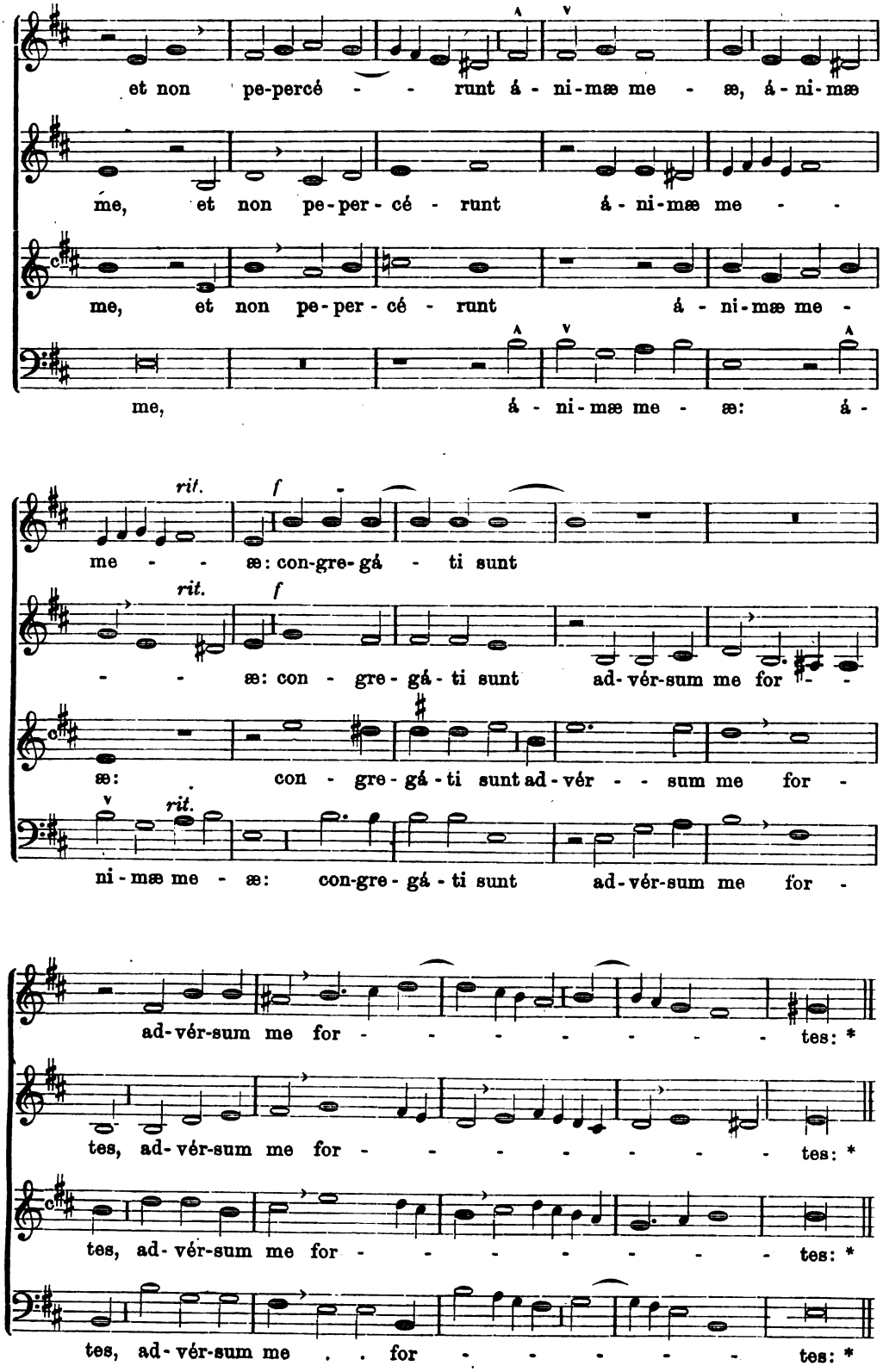
22. Responsorium VII. (4 voc. fol. 48 et 49.)



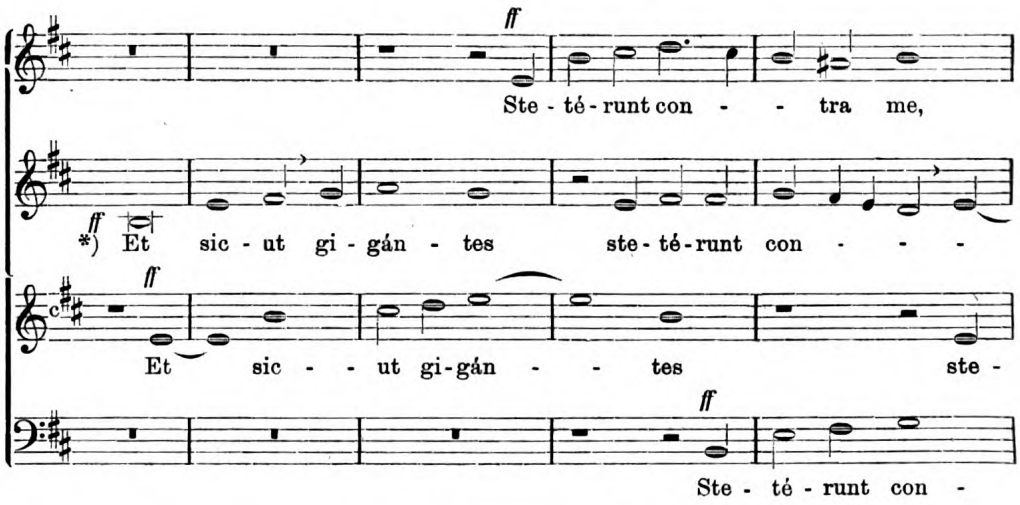


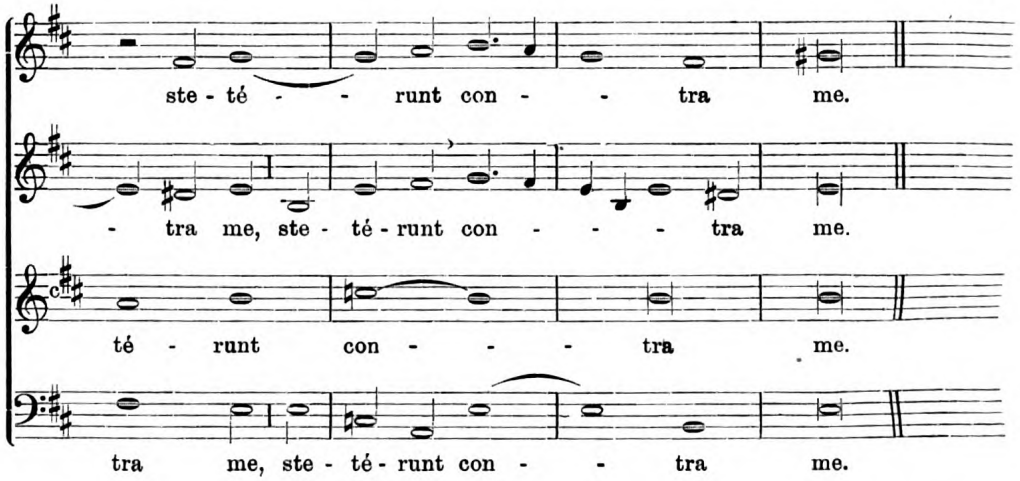
*) Sie haben mich überliefert in die Hände der Gottlosen, und mich unter die Verbrecher geworfen, und meines Lebens nicht geschont: es haben sich versammelt wider mich die Mächtigen:

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

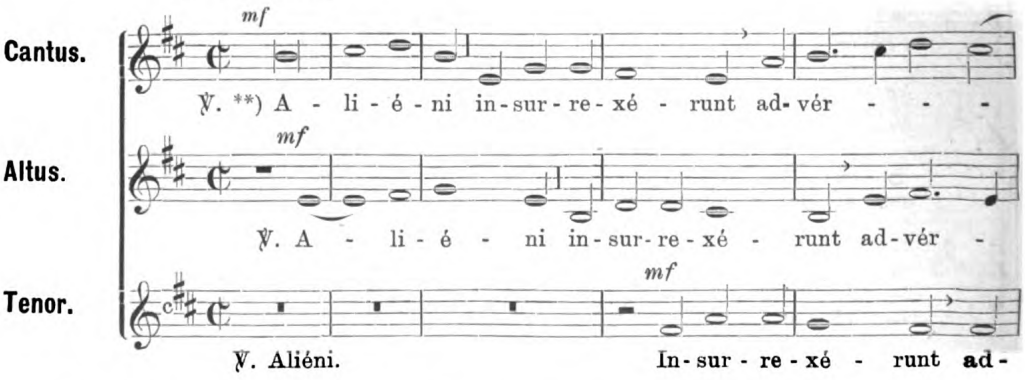


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



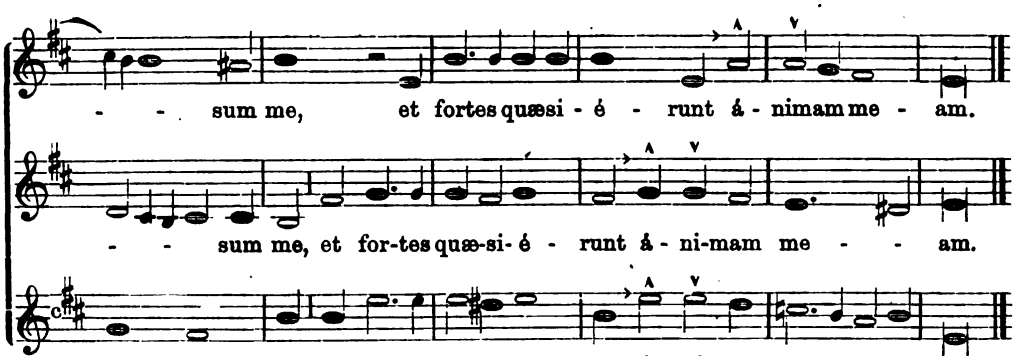


3 vocum.



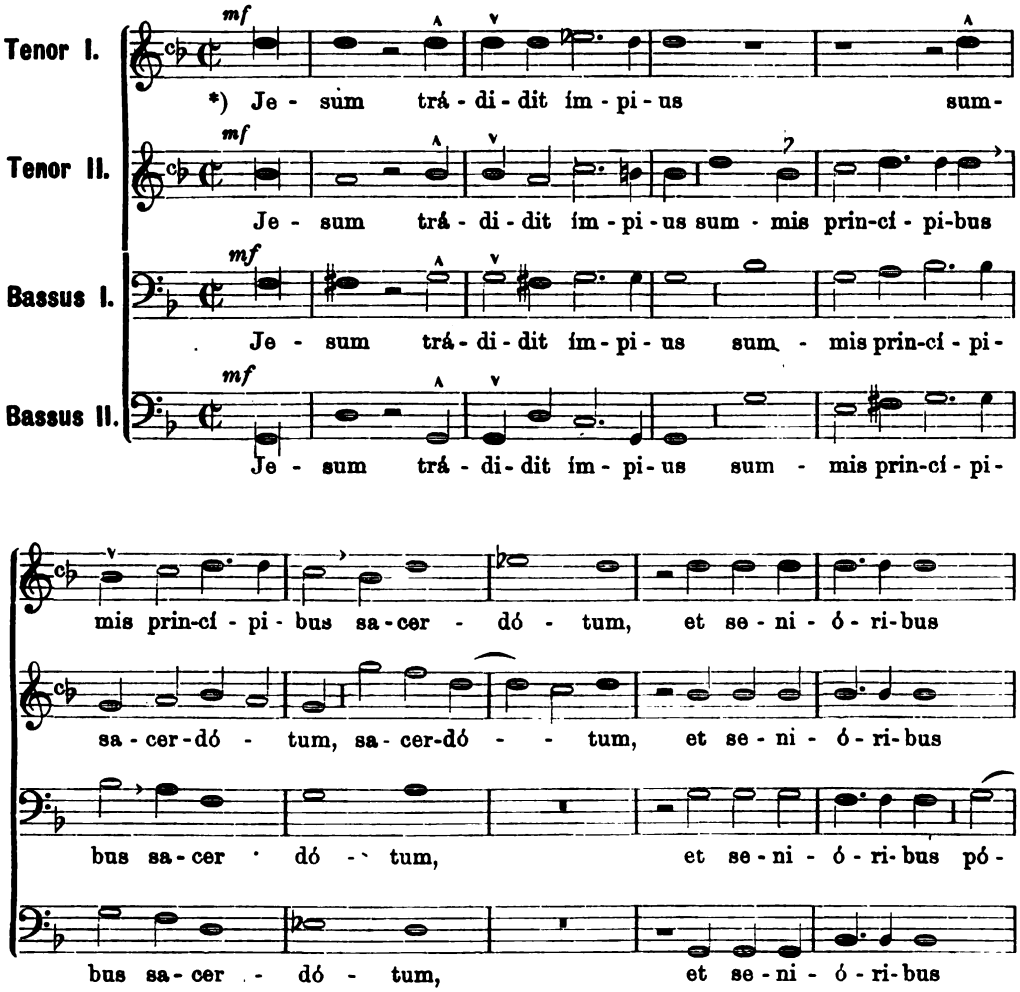
*) Und wie Riesen standen sie wider mich.
**) Fremdlinge haben sich erhoben wider mich. — *Et sicut* wird bis *Aliéni* wiederholt.

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



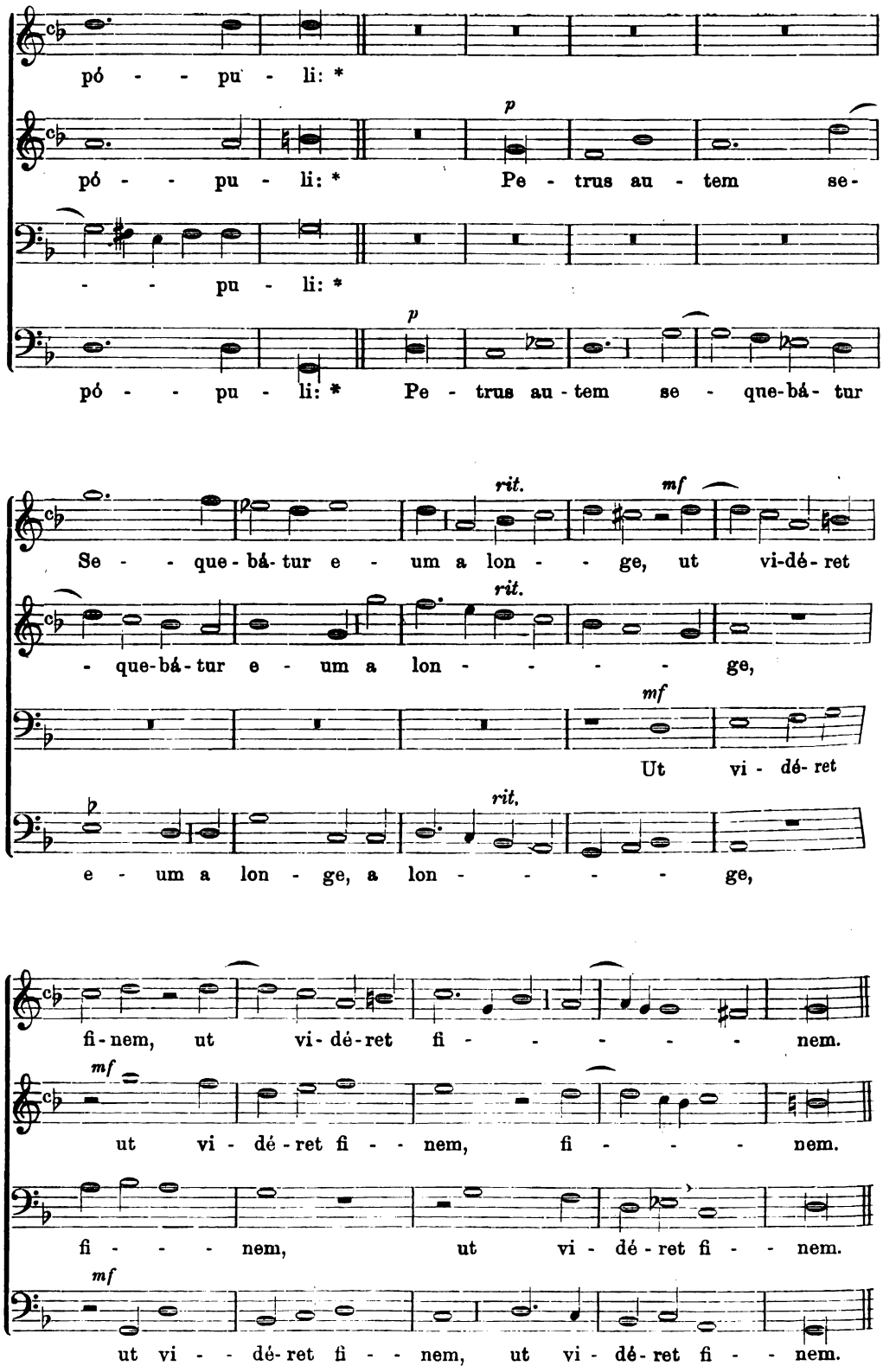
Et sicut gigántes *ut supra.*

19. Responsorium VIII. (4 voc. fol. 49 et 50.)



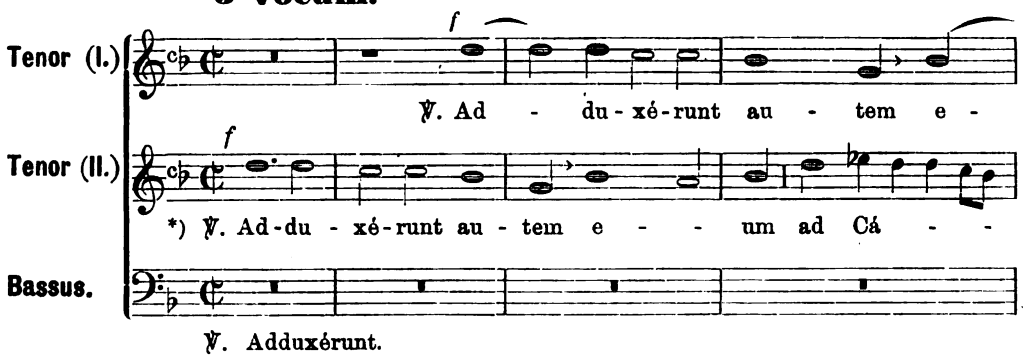
*) Jesum verriet der Ruchlose den Hohenpriestern und den Ältesten des Volkes: * Petrus aber folgte ihm von ferne, um den Ausgang zu sehen.

Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

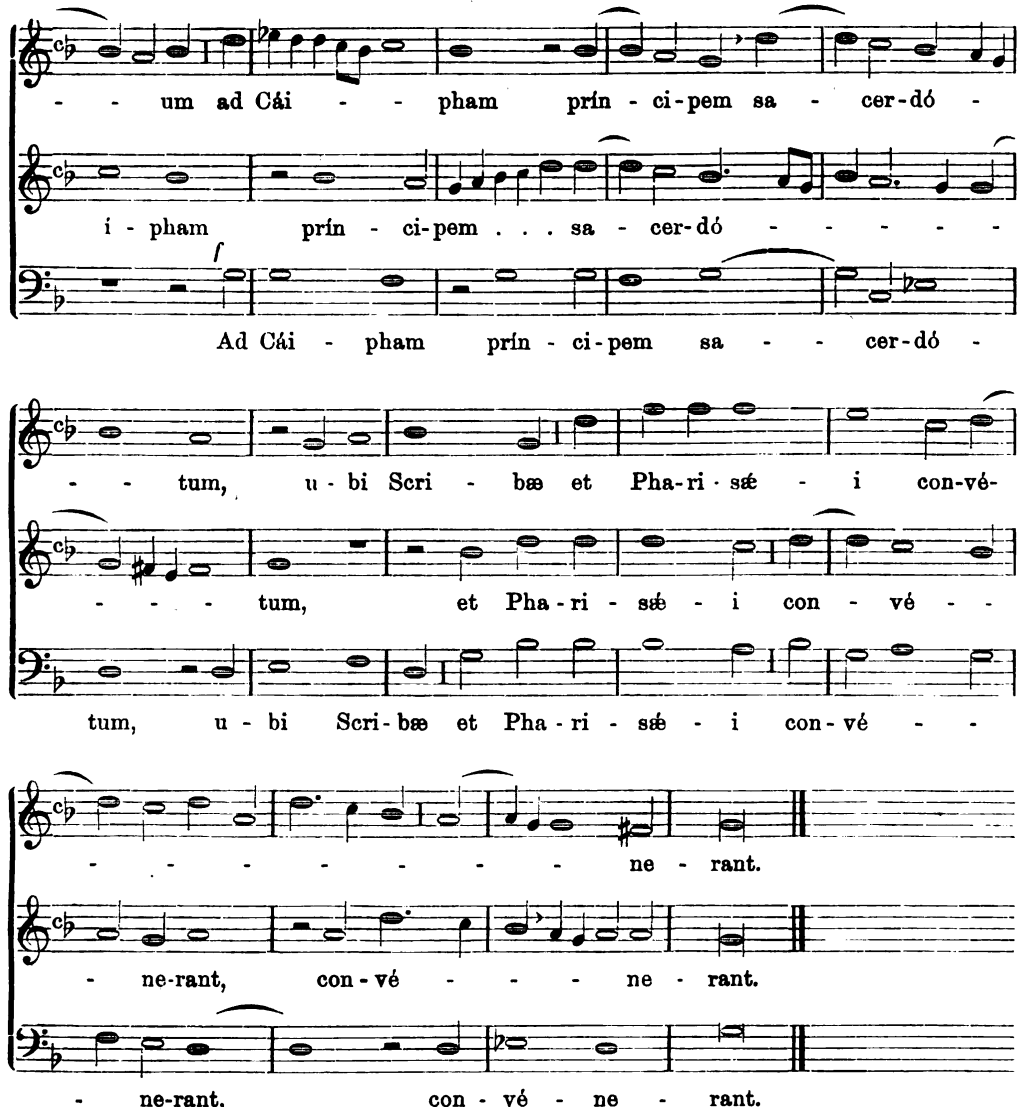


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3 vocum.



℣. Adduxérunt.

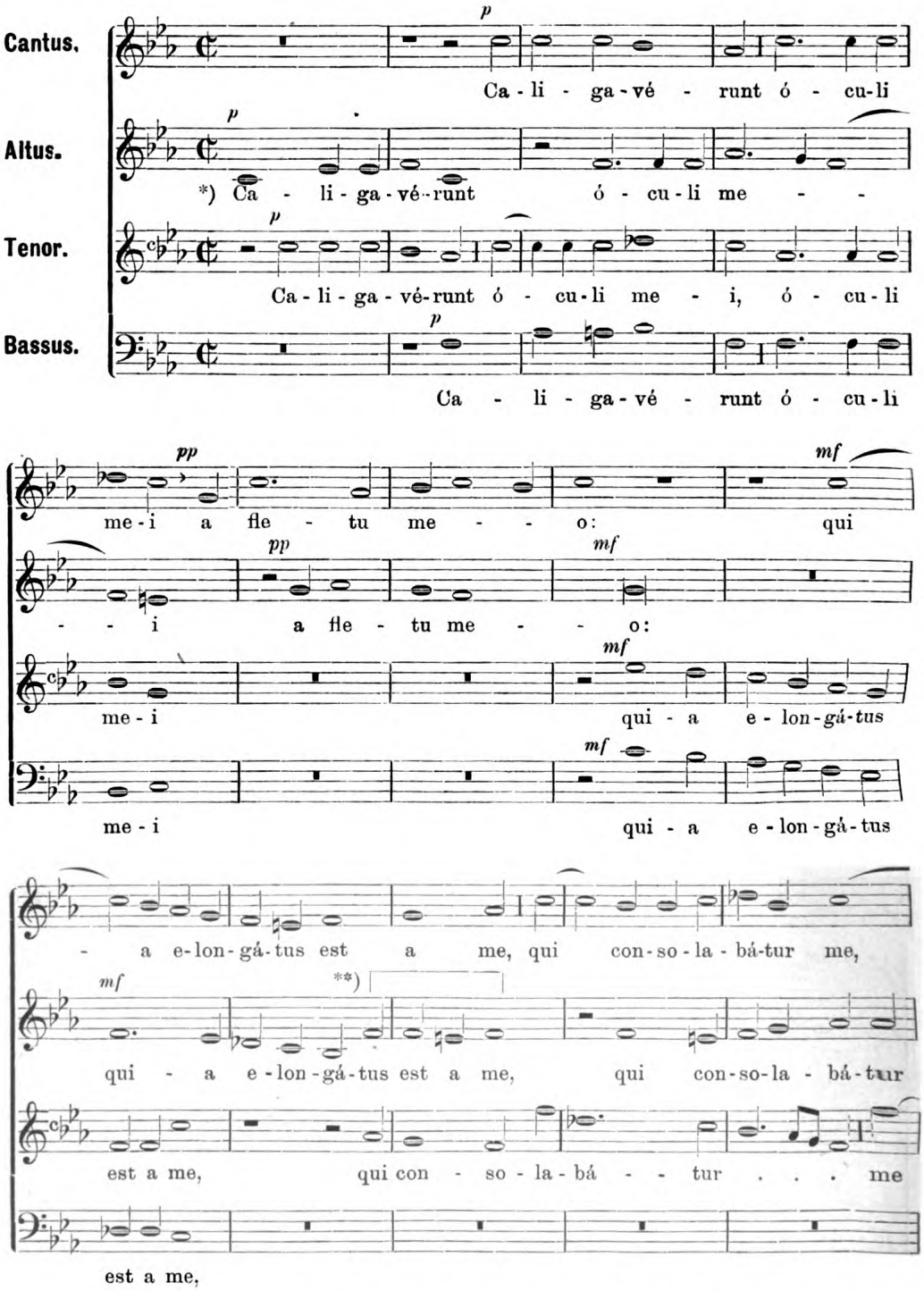


Petrus autem *ut supra.*

*) Sie führten ihn aber zum Kaiphas, den Hohenpriester, wo die Schriftgelehrten und Pharisäer sich versammelt hatten. — *Petrus autem* wird dann wiederholt bis *Adduxérunt.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

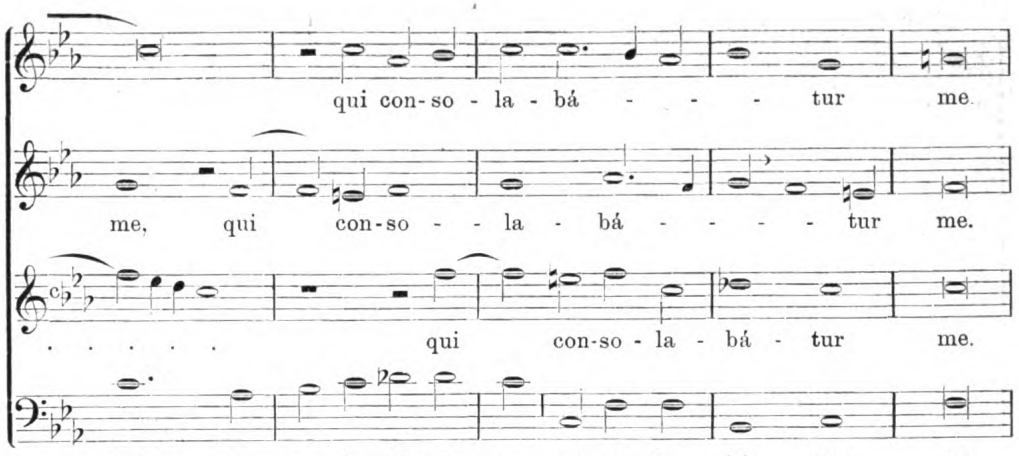
24. Responsorium IX. (4 voc. fol. 50 et 51.)

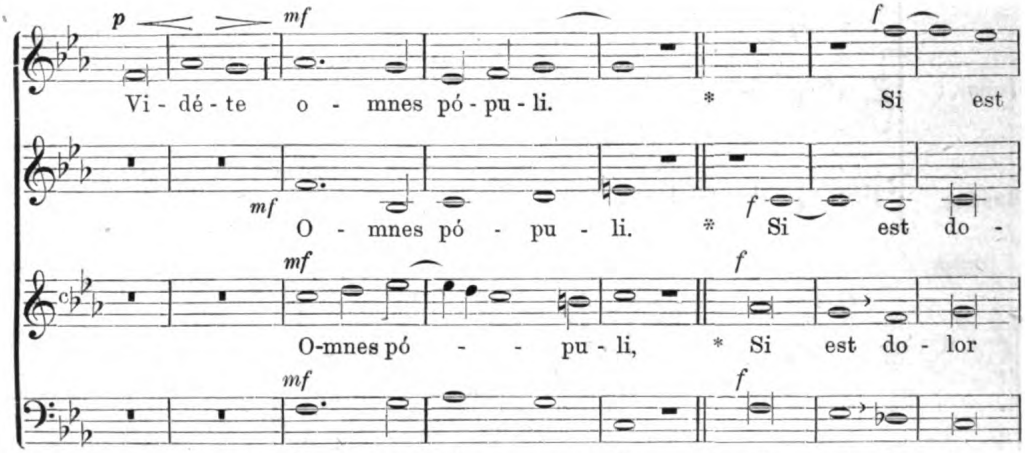


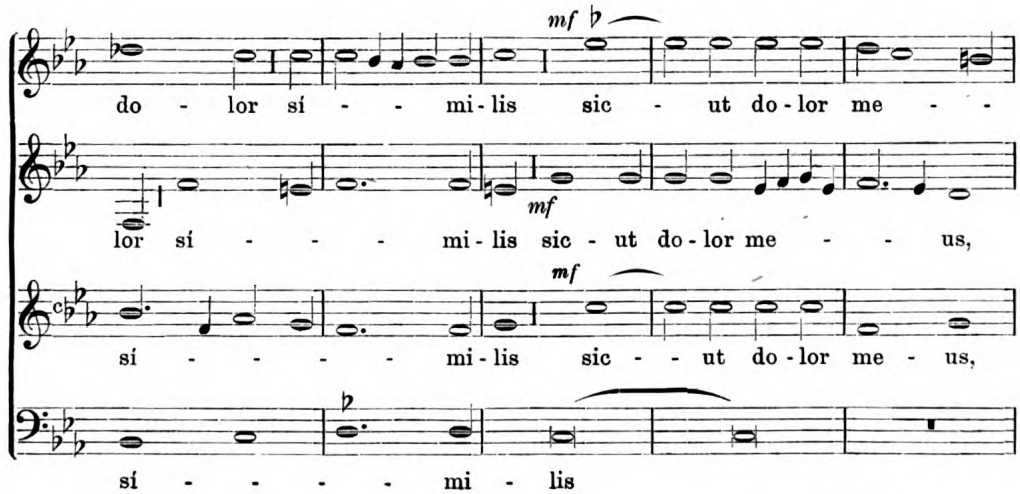
*) Trübe geworden sind meine Augen von meinem Weinen: weil ferne ist von mir, der mich tröstete. Schauet all ihr Völker, ob ein Schmerz sei, gleichwie mein Schmerz.

**) Bei diesen 4 Noten hat die Red. den Alt und Tenor vertauscht.

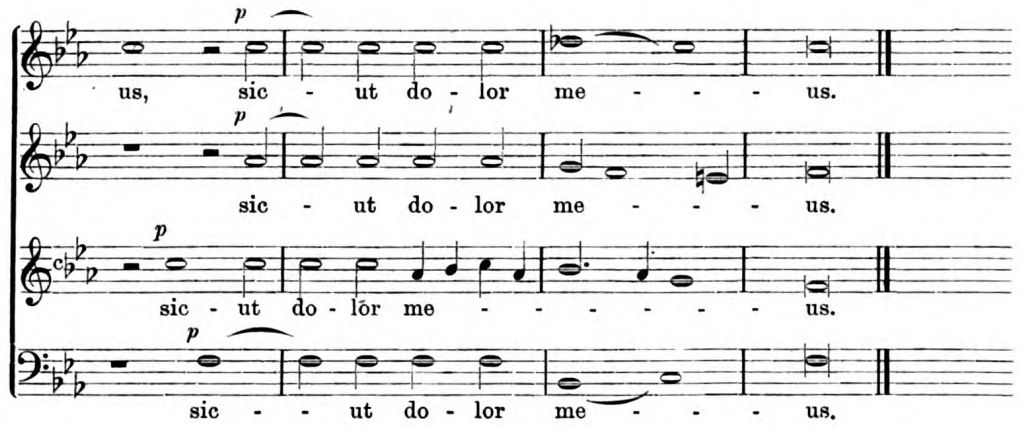
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



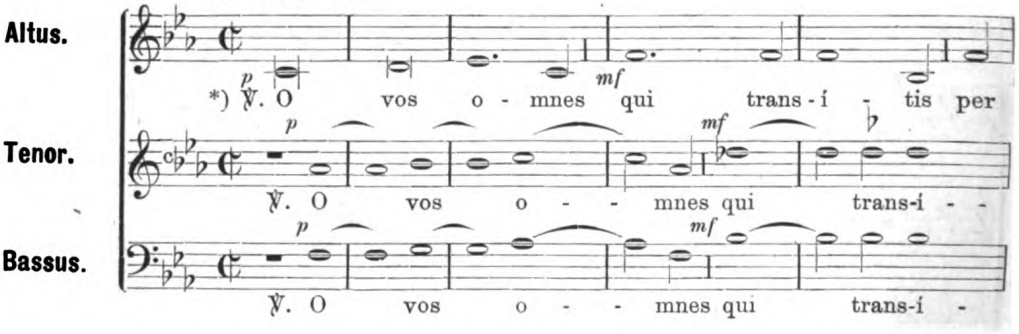


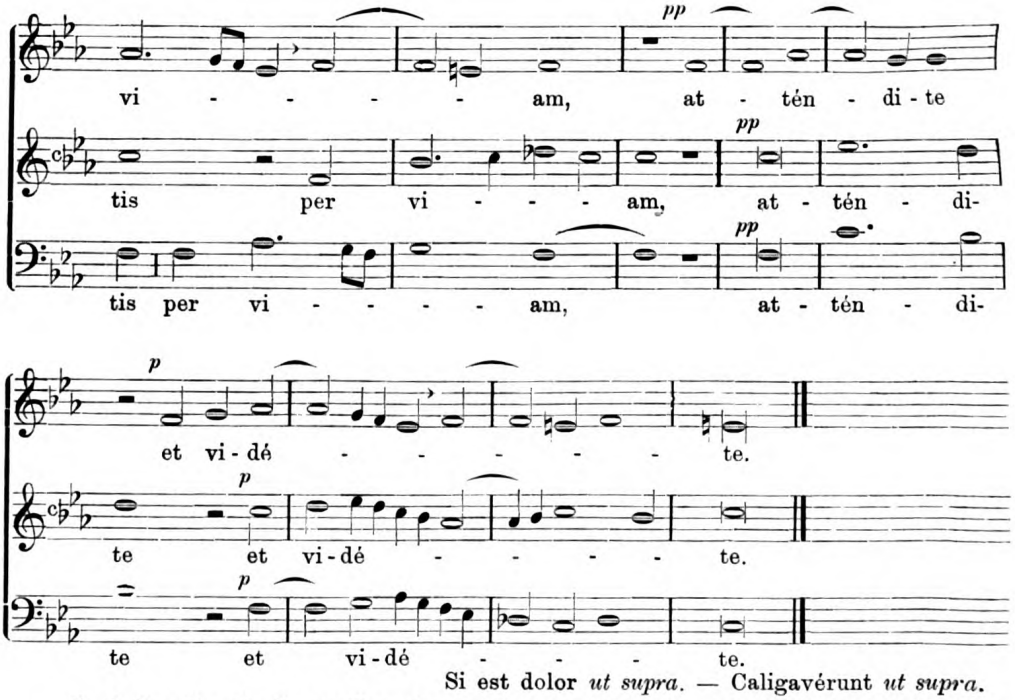


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.





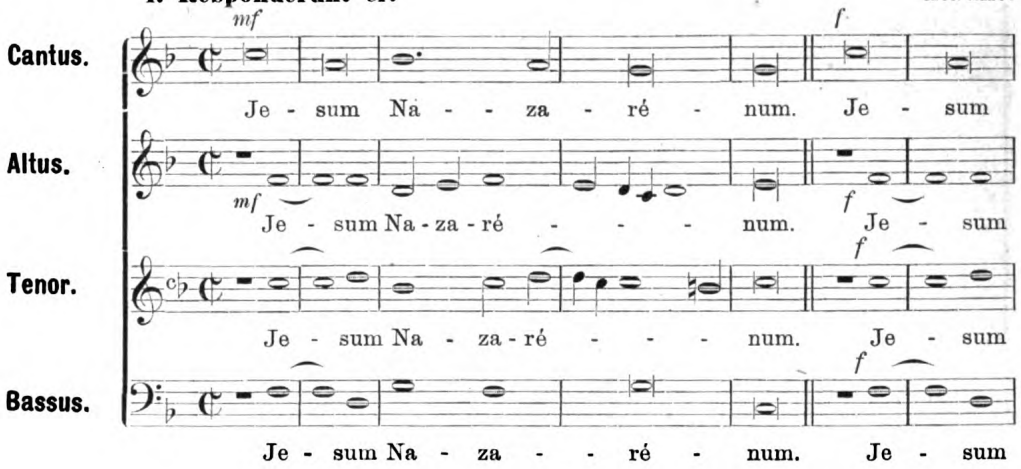
Si est dolor *ut supra*. — Caligavérunt *ut supra*.

*) O ihr alle, die ihr vorübergeht am Wege, merkt auf und schauet. *Si est dolor* und dann *Caligavérunt* bis *O vos omnes* ist zu wiederholen.

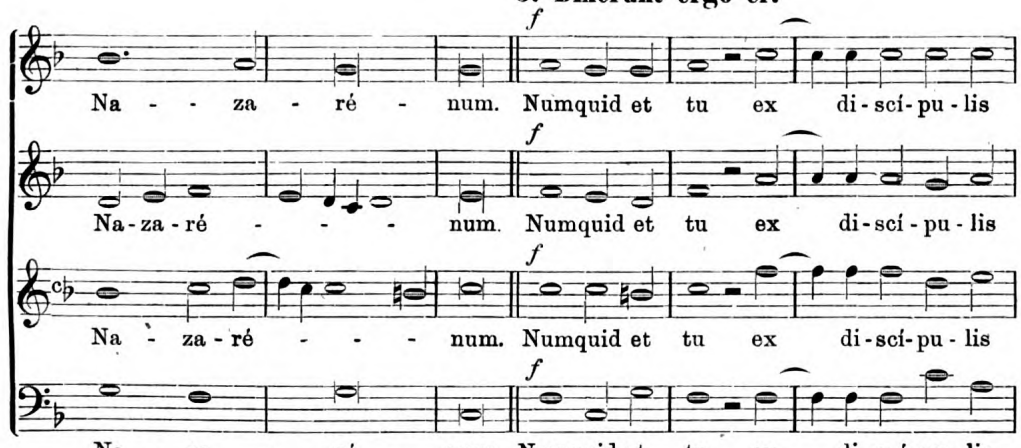
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

25. Passio secundum Joannem. (4 voc. fol. 52—57.)

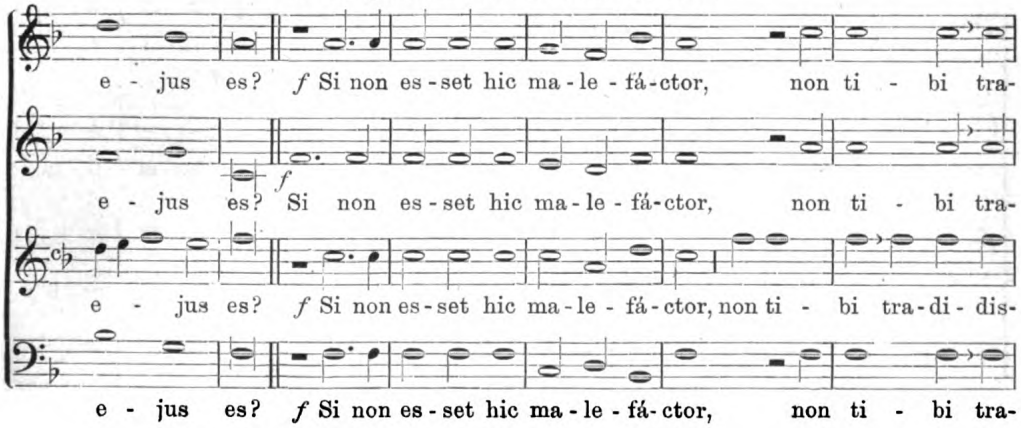
1. Respondérunt ei: **2. Illi autem dixérunt:**



3. Dixérunt ergo ei:

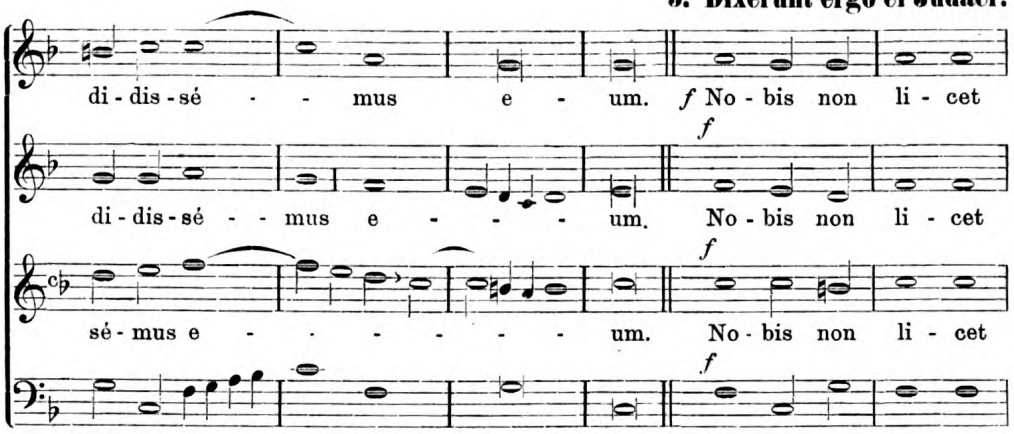


4. Respondérunt, et dixérunt ei:

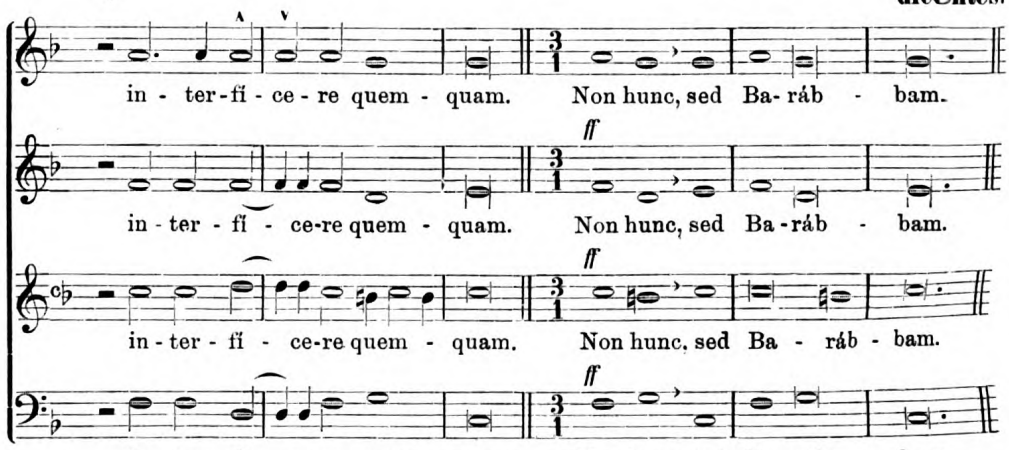


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

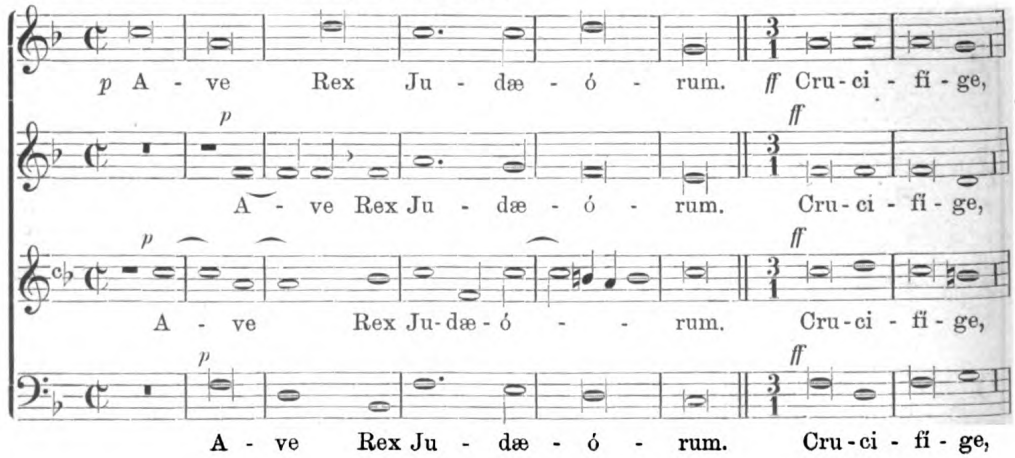
5. Dixérunt ergo ei Judáei:



6. Clamavérunt ergo rursum omnes, dicéntes:

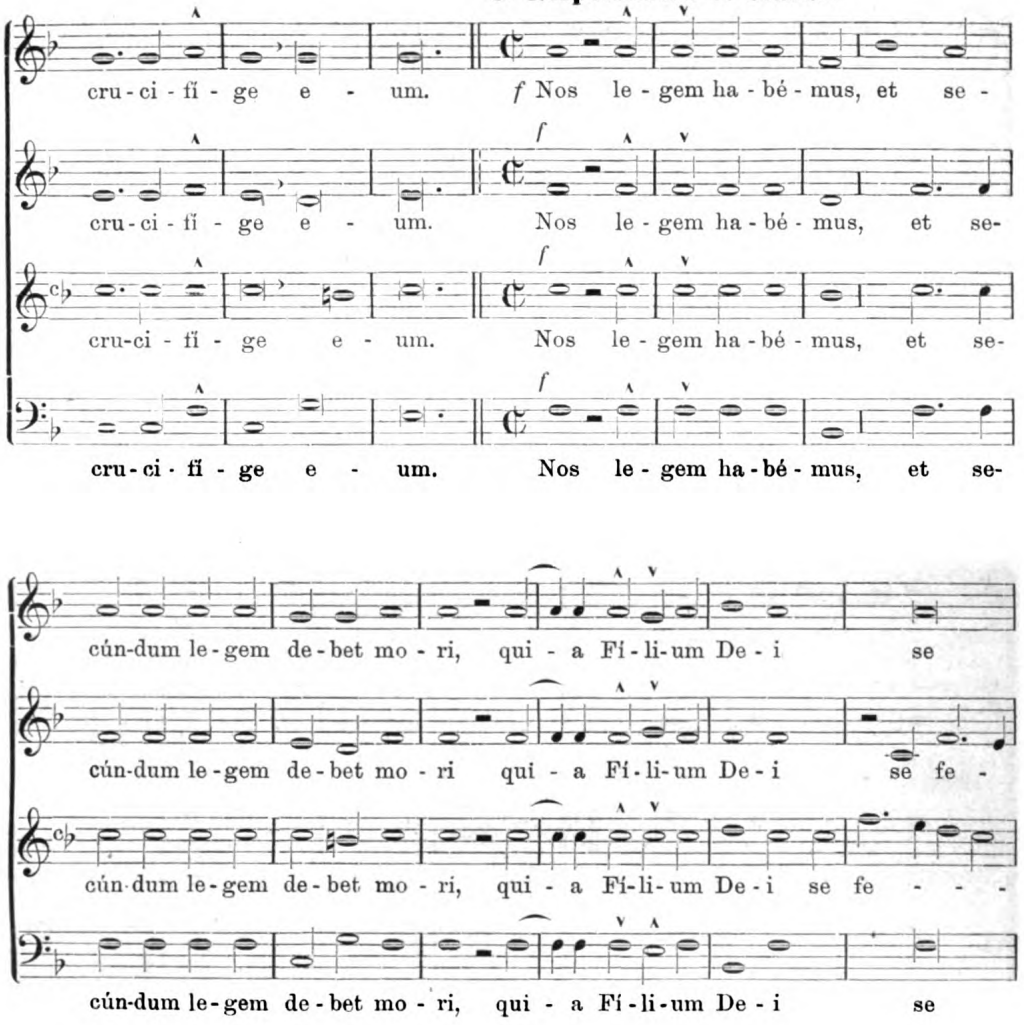


7. Et veniébant ad eum, et dicébant: **8. Clamábant, dicéntes:**

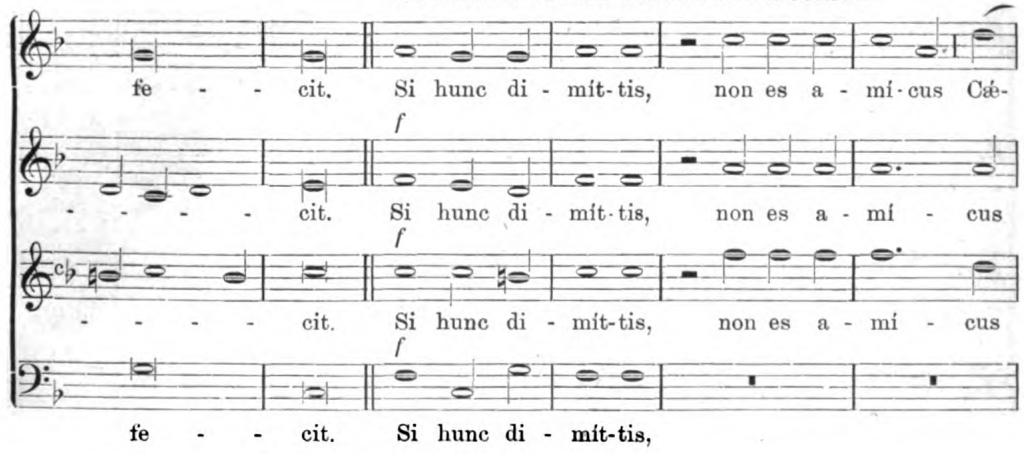


Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

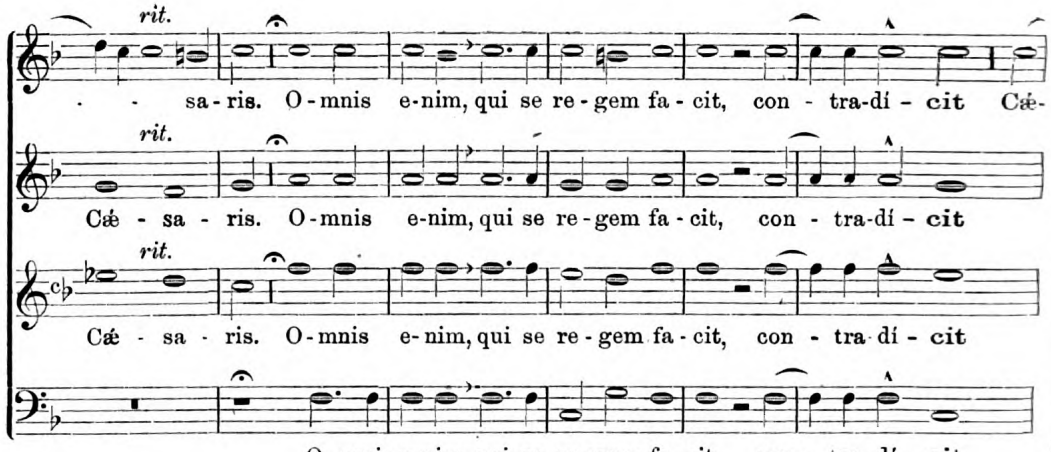
9. Respondérunt ei Judáei:



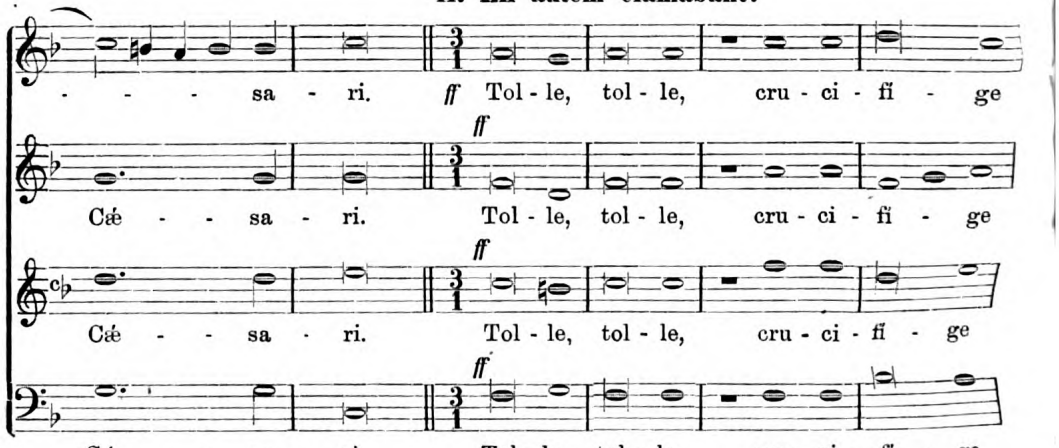
10. Judáei autem clamábant dicéntes:



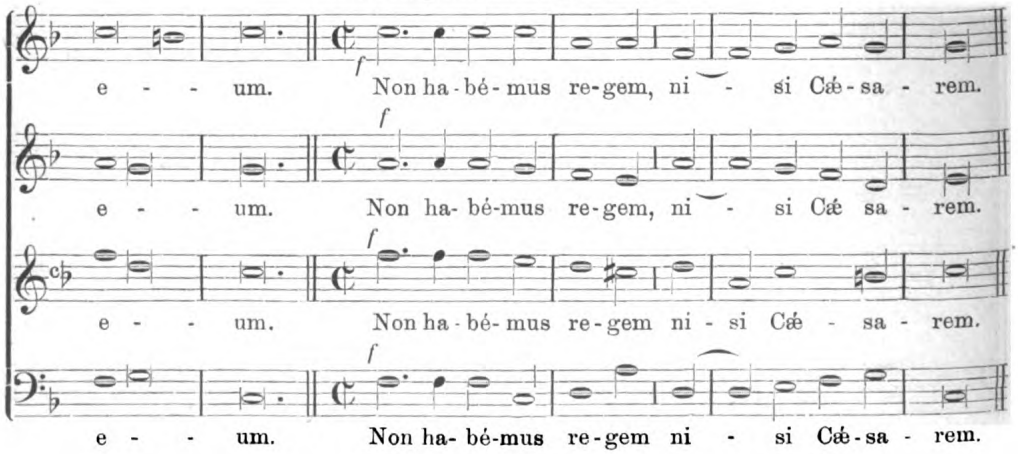
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



11. Illi autem clamábant:

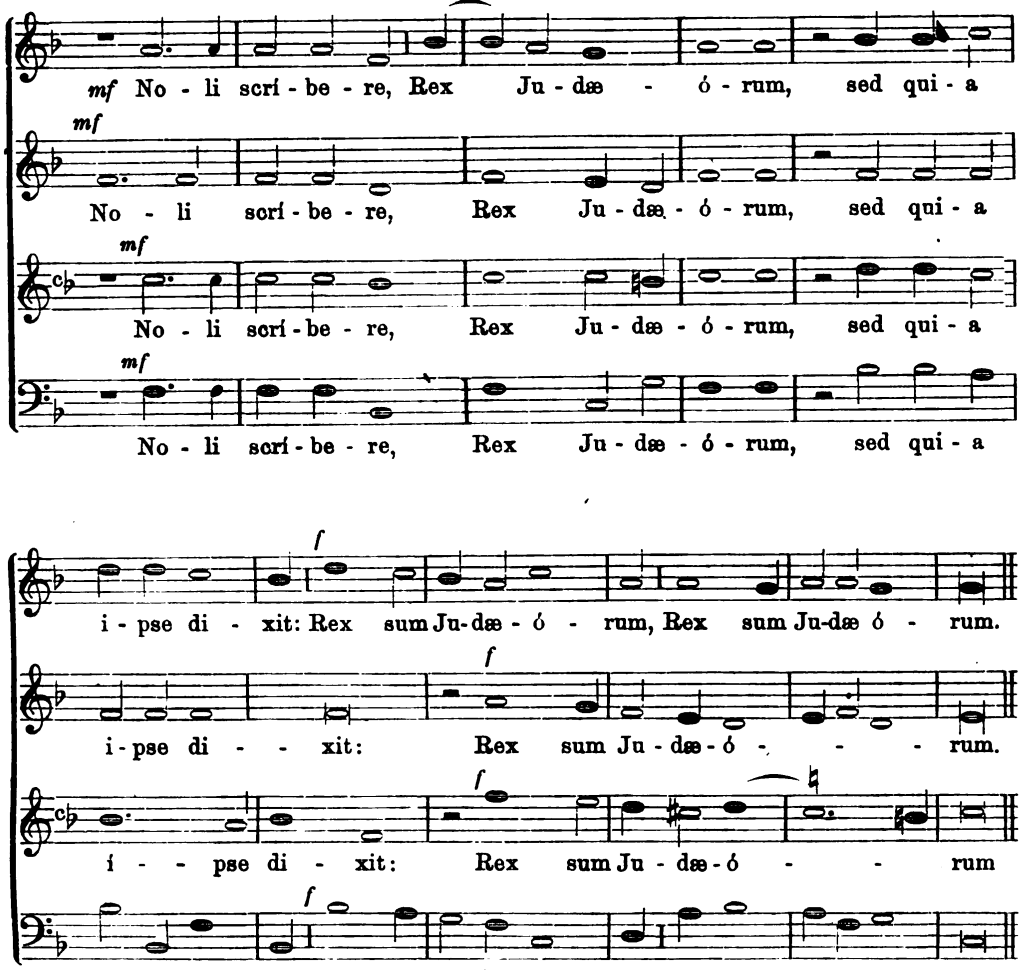


12. Respondérunt pontífices:

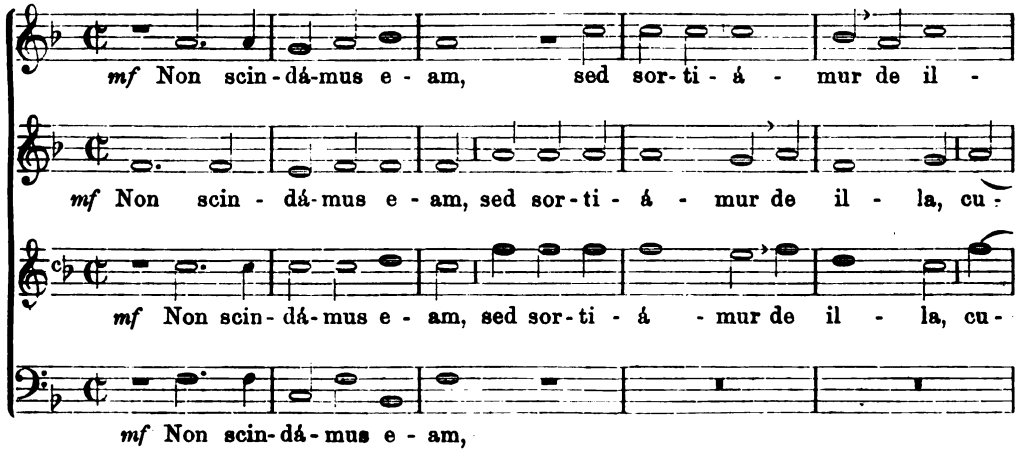


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

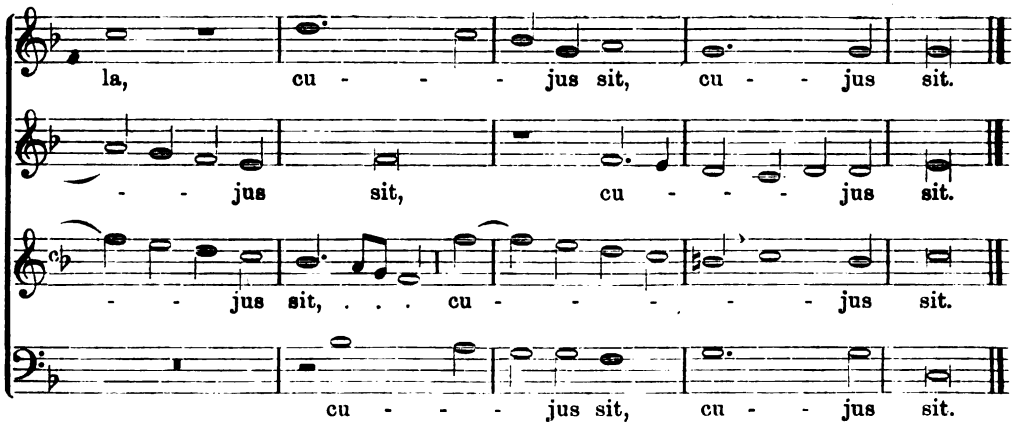
13. Dicébant ergo Piláto pontífices Judæórum:



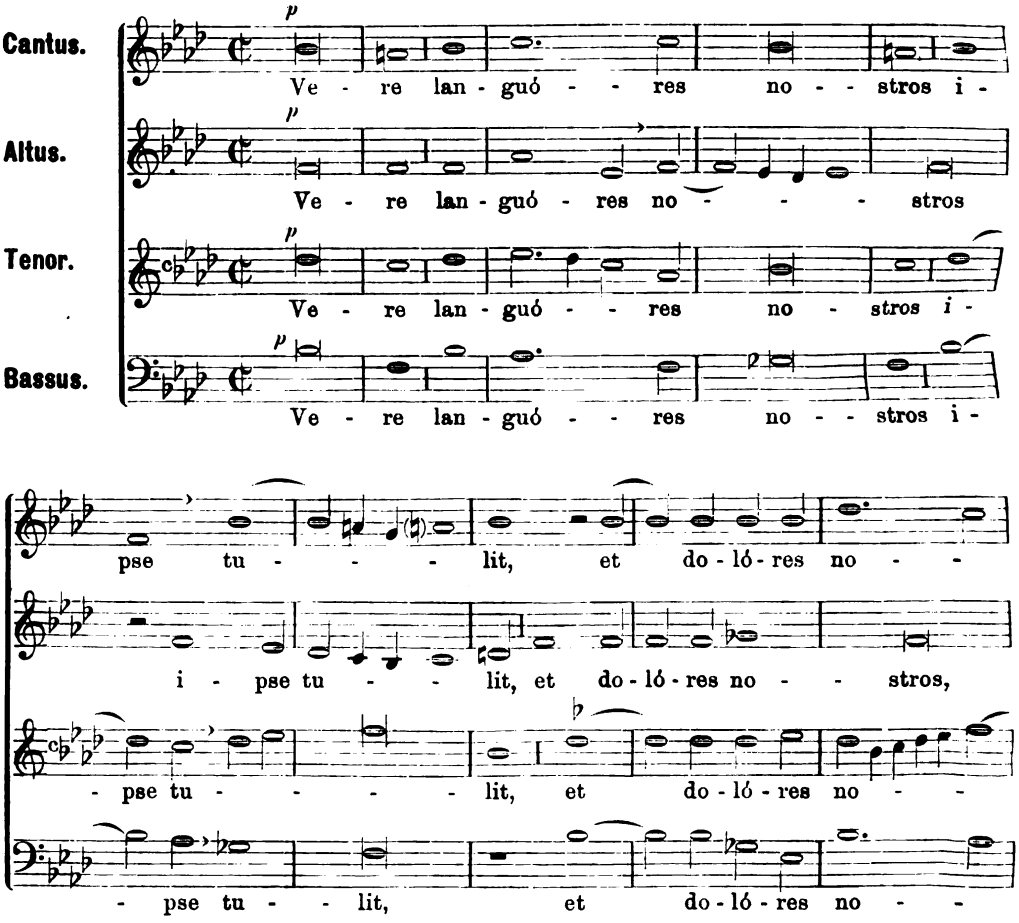
14. Dixérunt ergo ad ínvicem:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

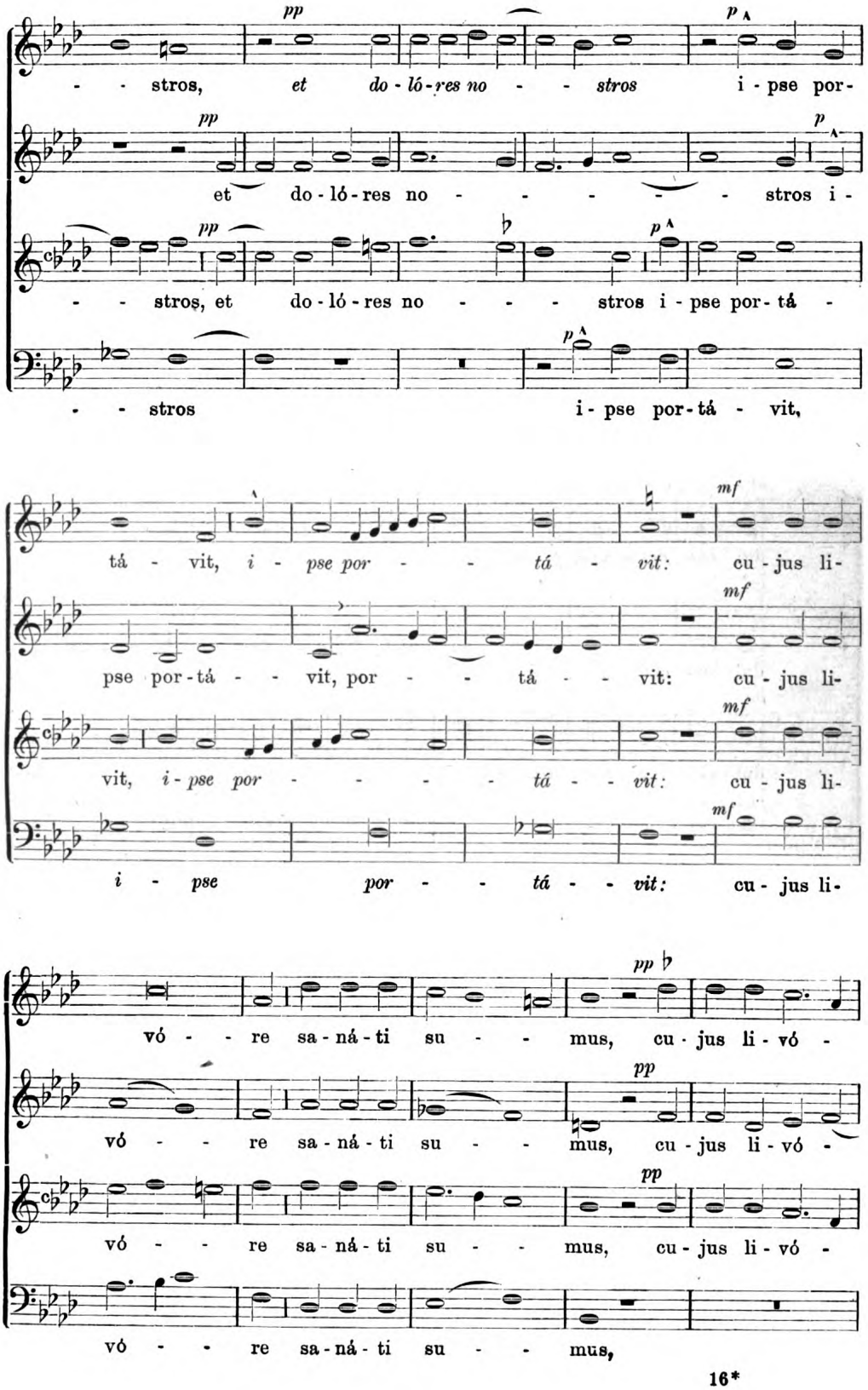


26. In adoratione Crucis. (4 voc. fol. 57b et 58.)

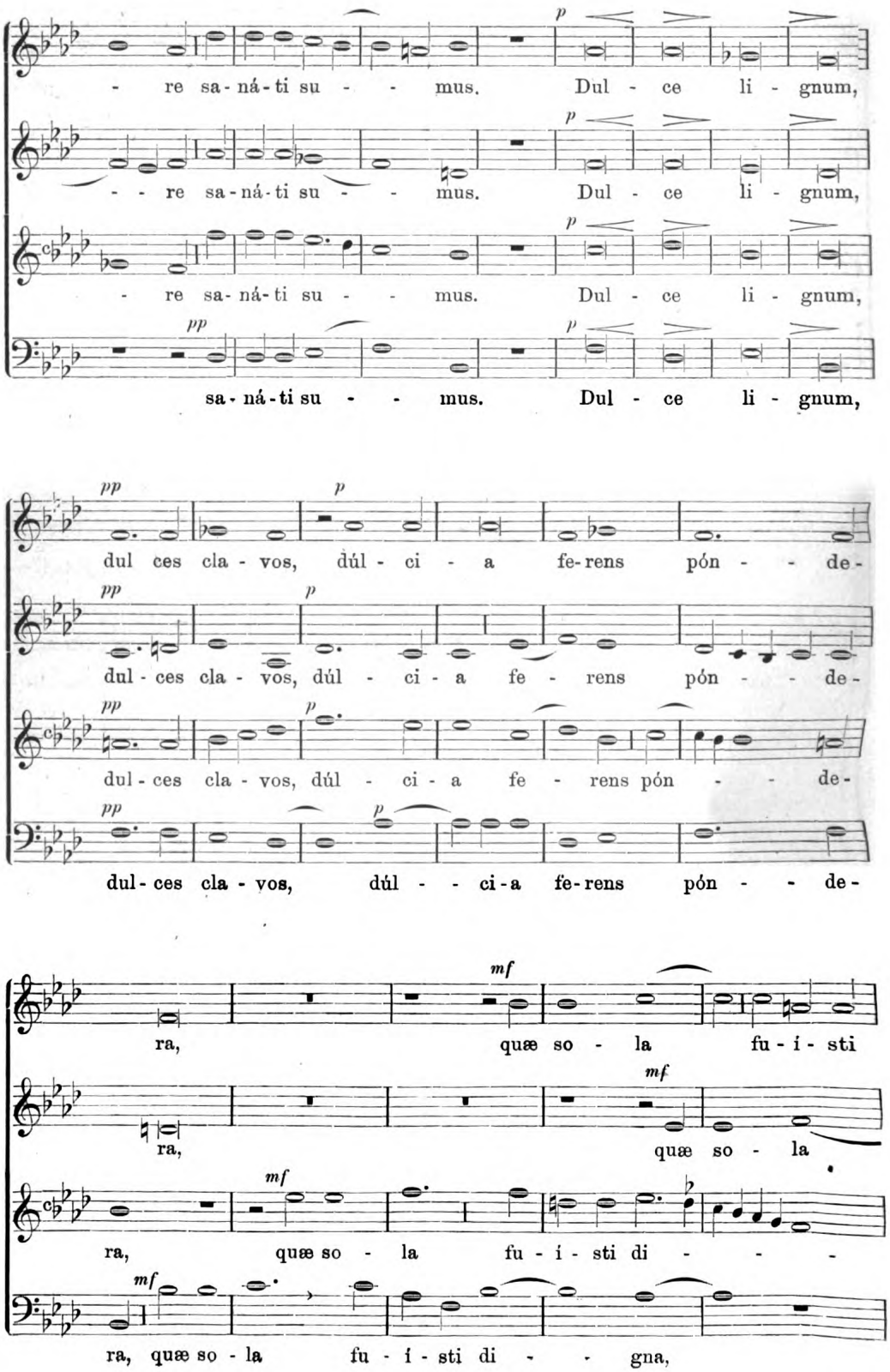


*) Wahrlich, unsere Krankheiten hat er getragen, und unsere Schmerzen hat er auf sich geladen und durch seine Wunden sind wir geheilt worden. Süsses Holz, süsse Nägel, (o Kreuz), das süsse Last getragen, das allein würdig gewesen ist, zu tragen den König der Himmel und den Herrn.

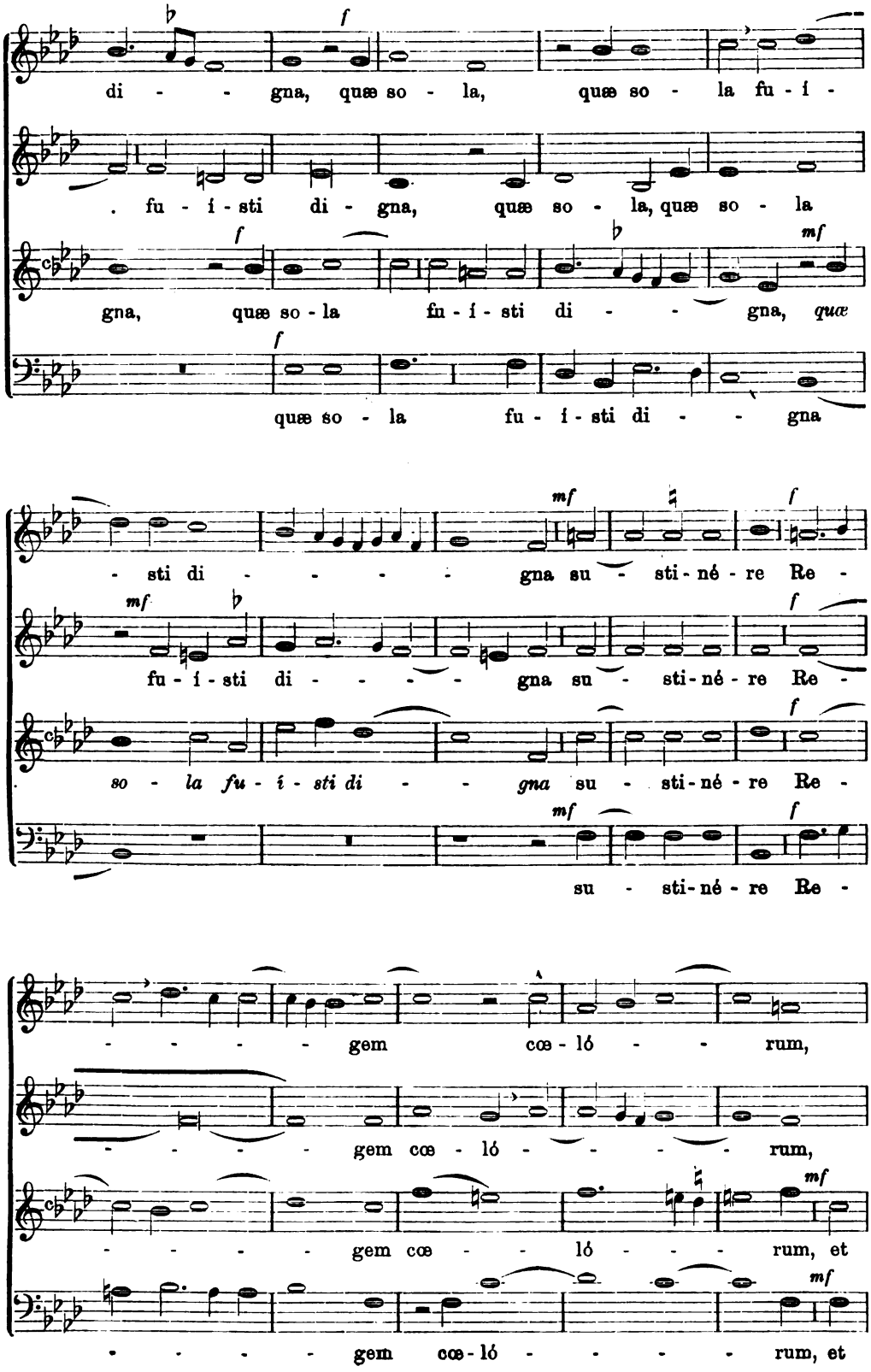
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



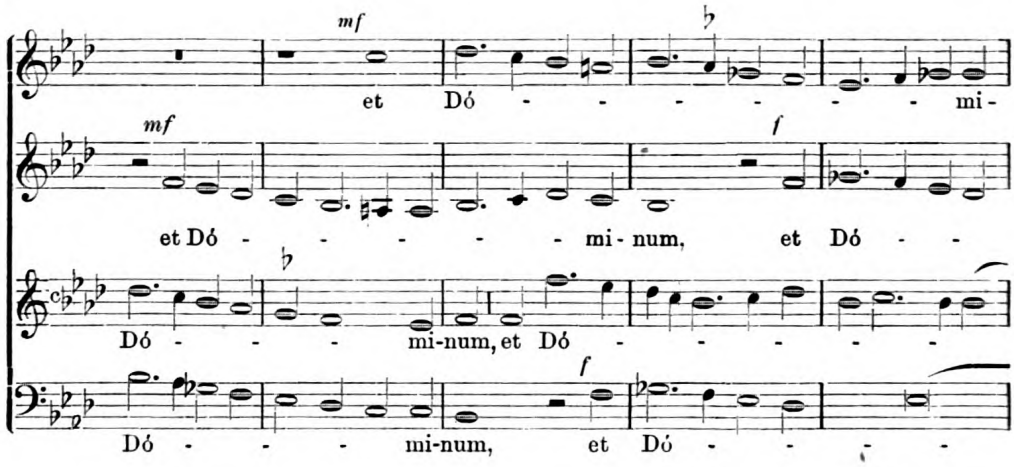
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

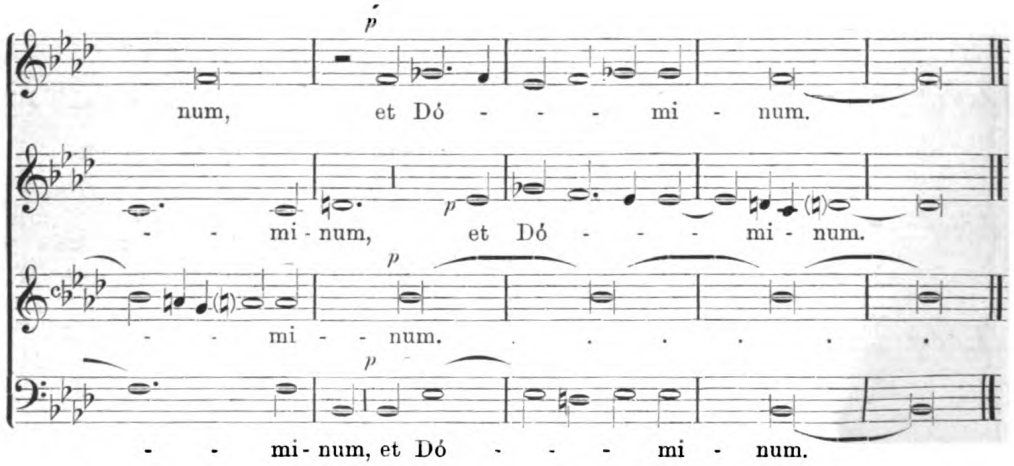


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

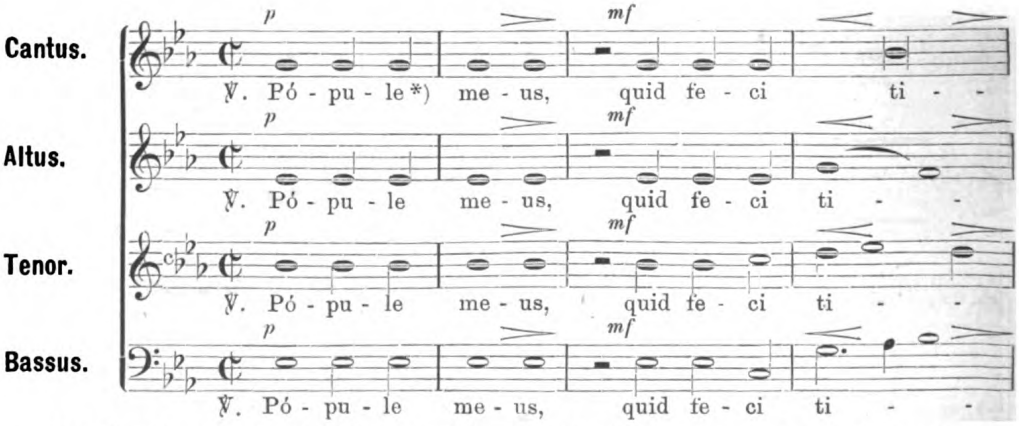


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



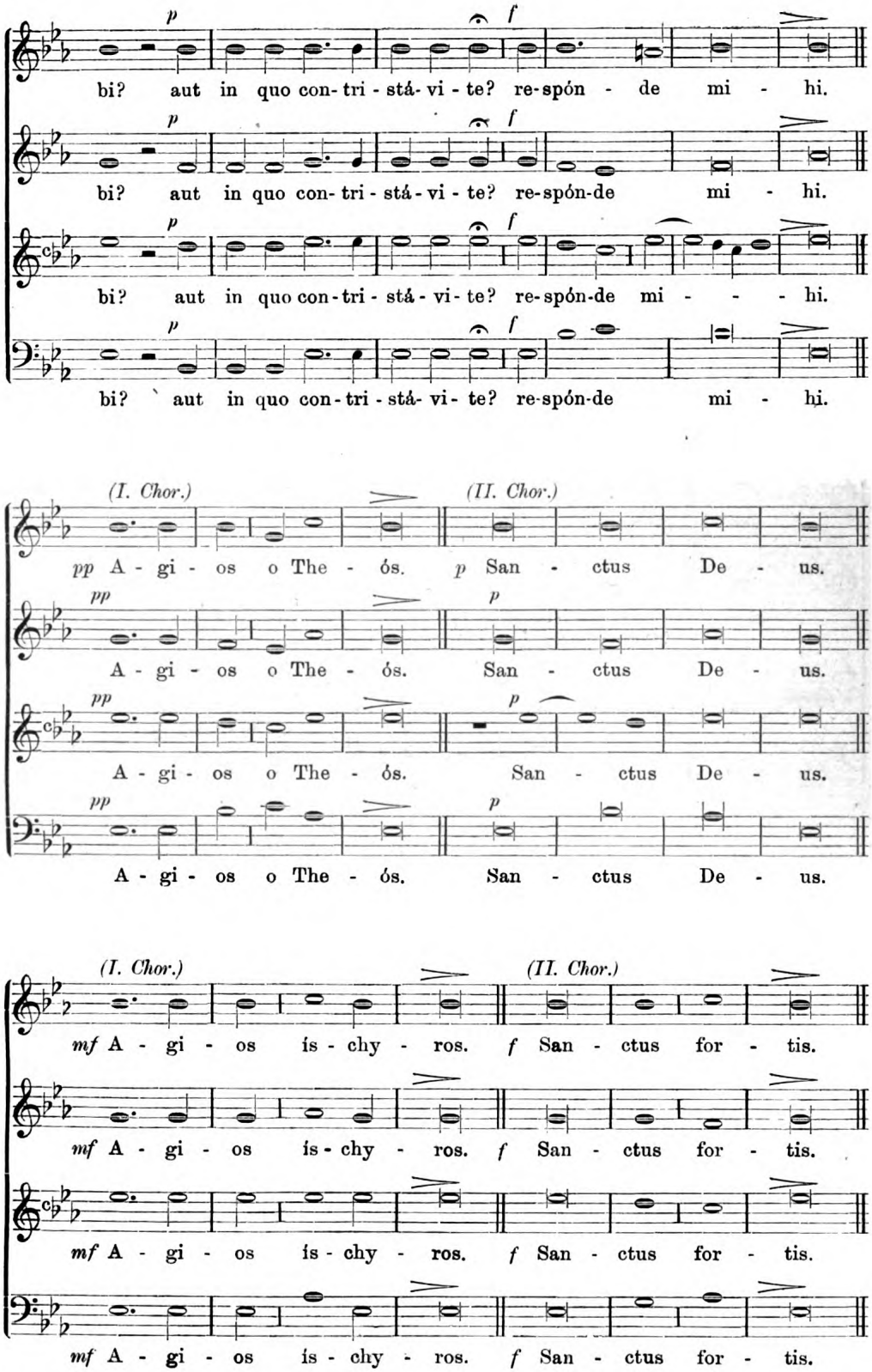


27. Populo meus. (4 voc. fol. 59b et 60.)

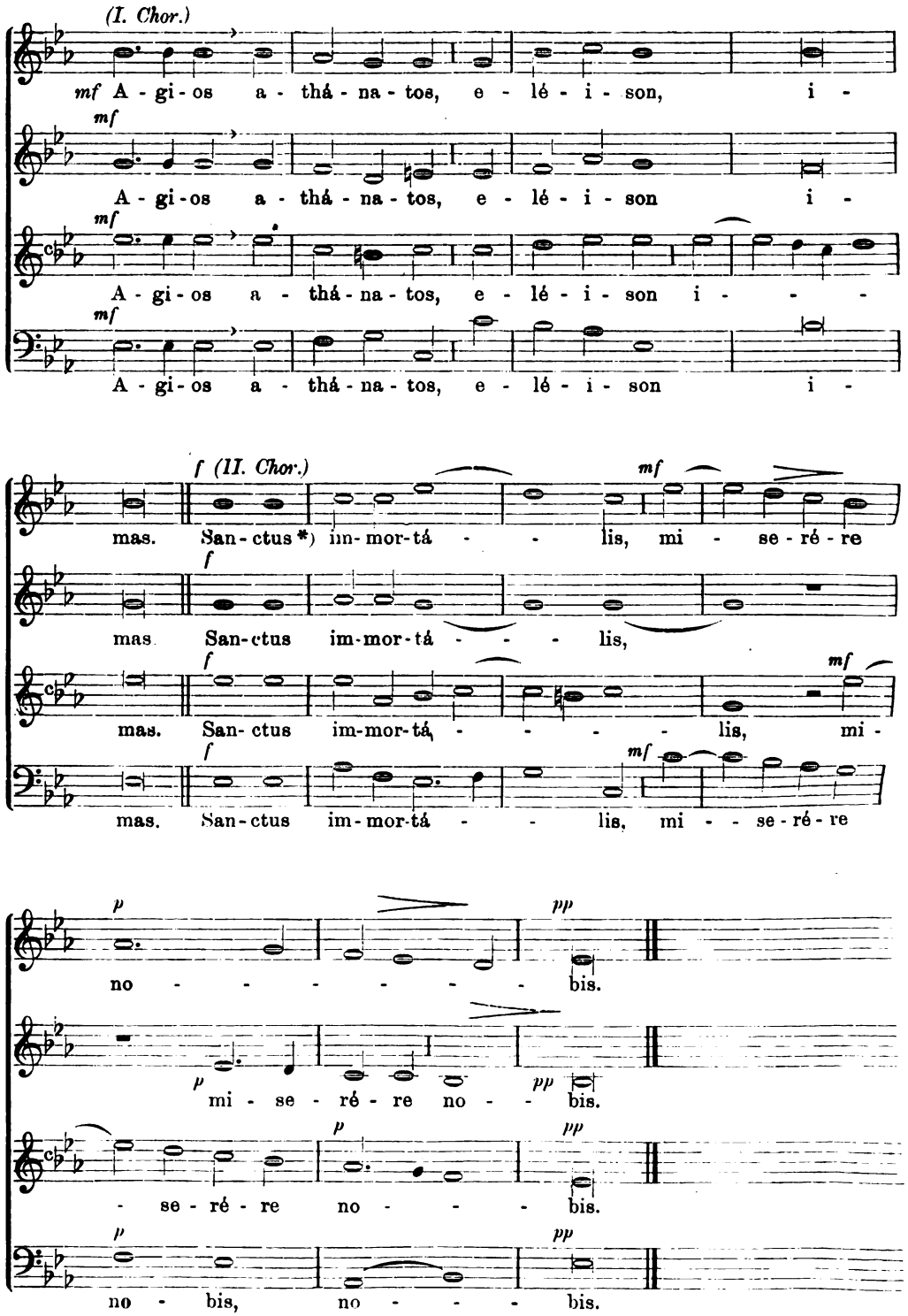


*) Mein Volk, was that ich dir? Womit betrübt' ich dich? antworte mir, — Heiliger Gott! — Heiliger, Starker, Heiliger, Unsterblicher, erbarme dich unser!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



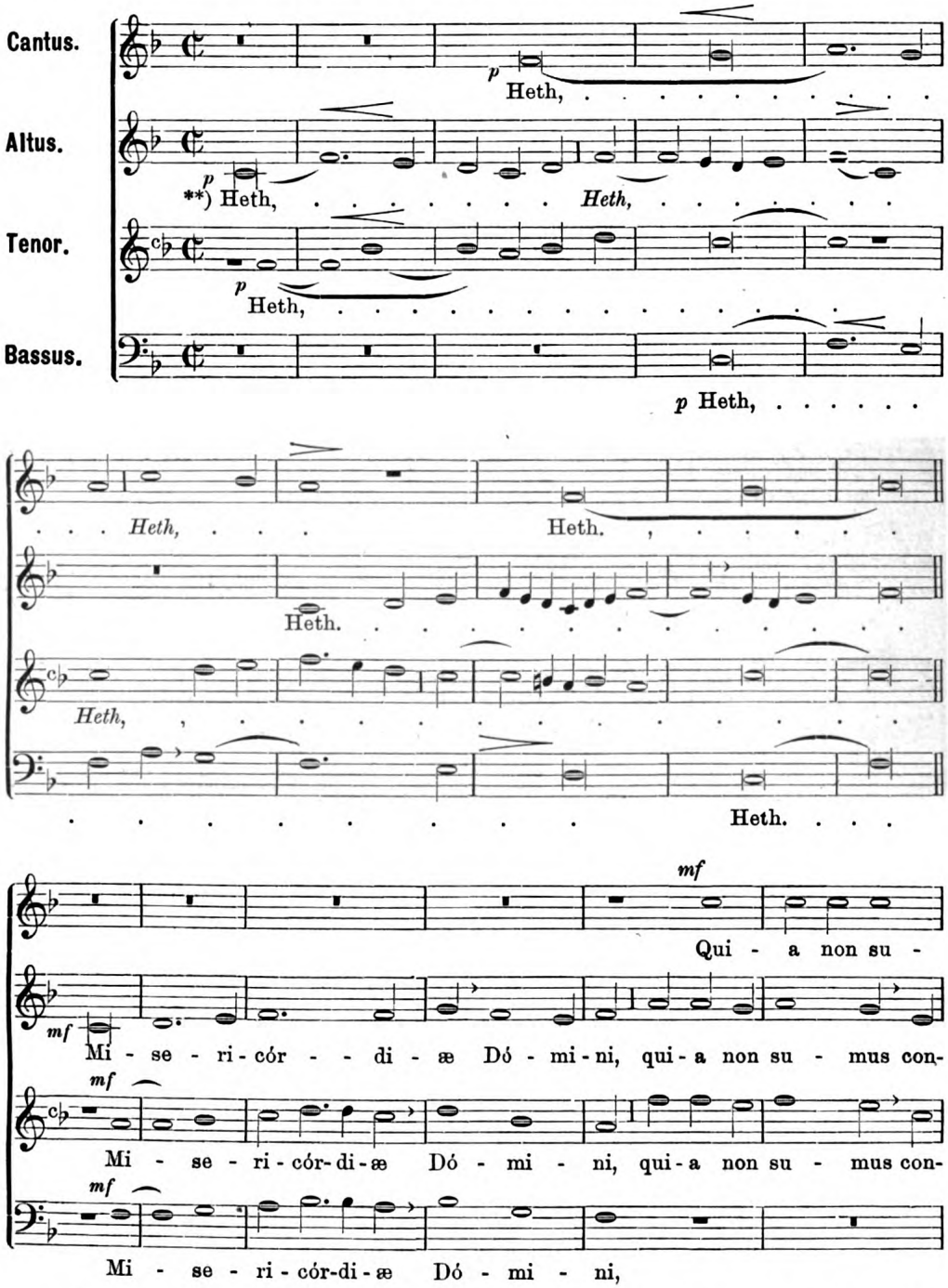
*) Im Original steht *et* nach *sanctus*, das nach der typischen Leseart gestrichen werden musste.

Finis Feriæ VI.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sabbato sancto.

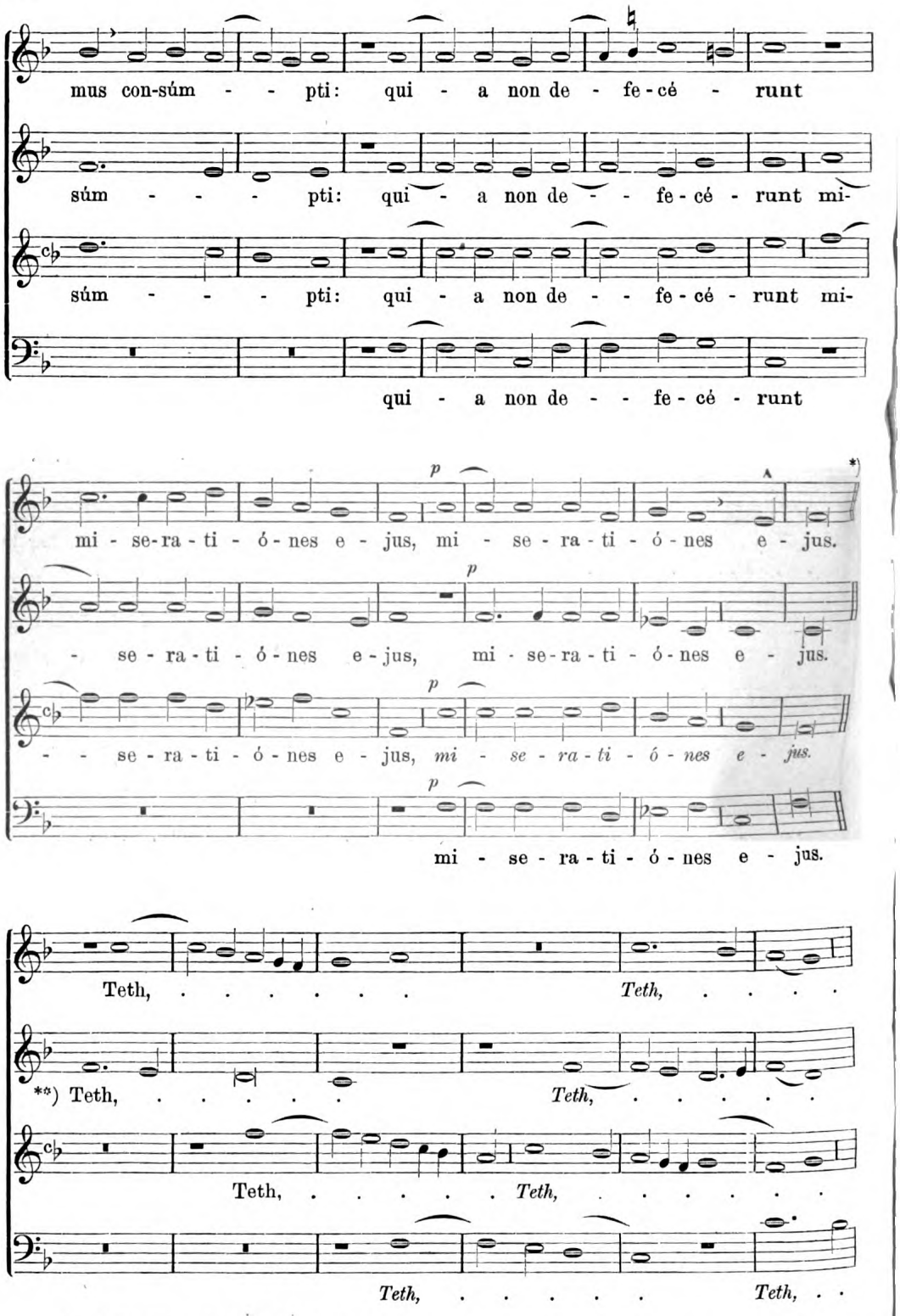
28. Lectio I.*) (4 voc. fol. 60b et 61a.)



*) Auch hier hat Vittoria die Einleitung: *De Lamentatione Jeremiæ Prophetæ* nicht komponiert; sie kann in der Choralmelodie (*f g a*) etwa vom Sopran gesungen werden.

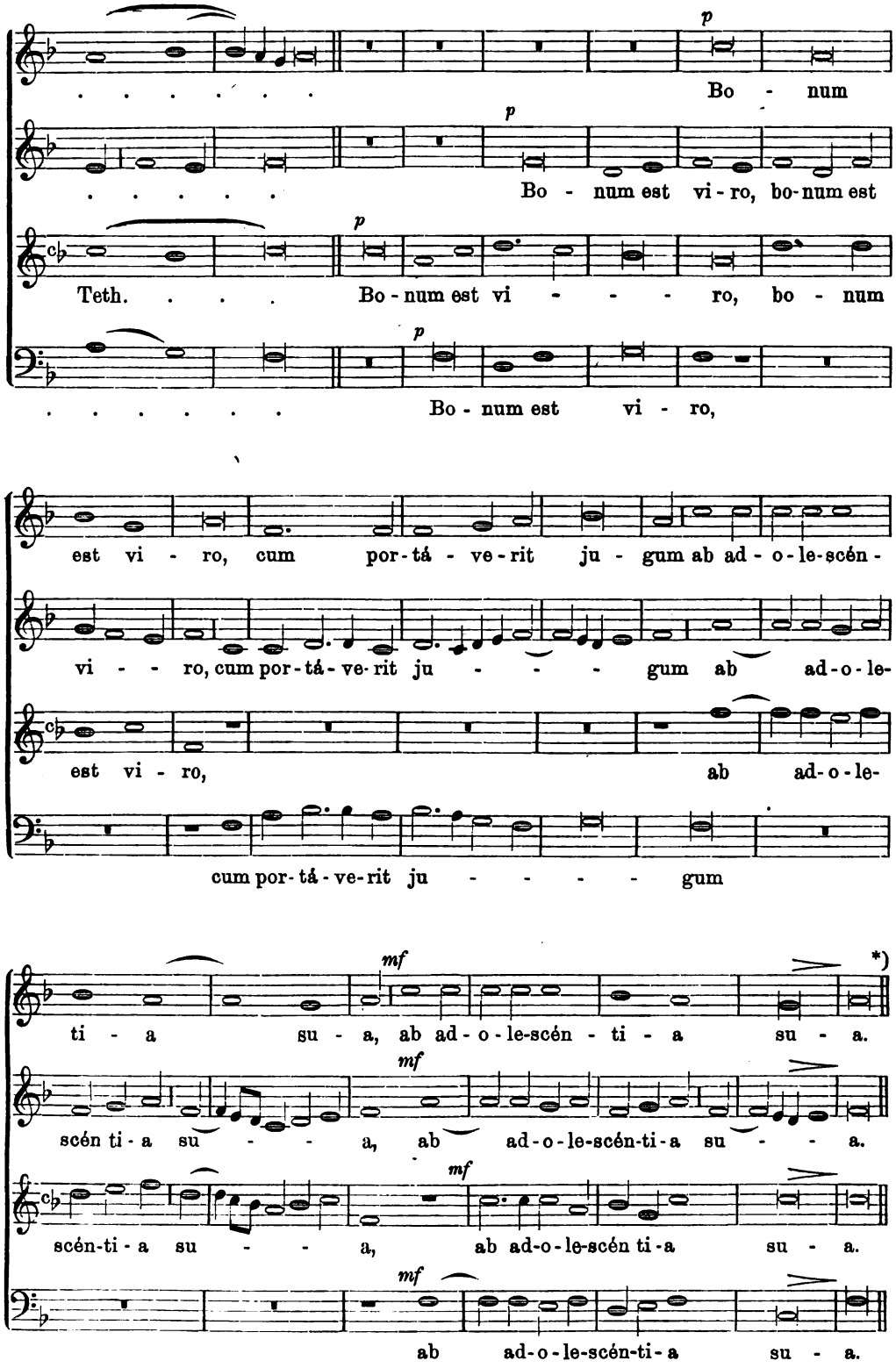
**) Heth. Barmherzigkeit des Herrn ist's, dass wir nicht vernichtet sind: denn seine Erbarmungen haben noch kein Ende.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



*) Hier übergeht Vittoria vier Verse.
**) Teth. Gut ist's dem Manne, wenn er getragen das Joch von seiner Jugend an.

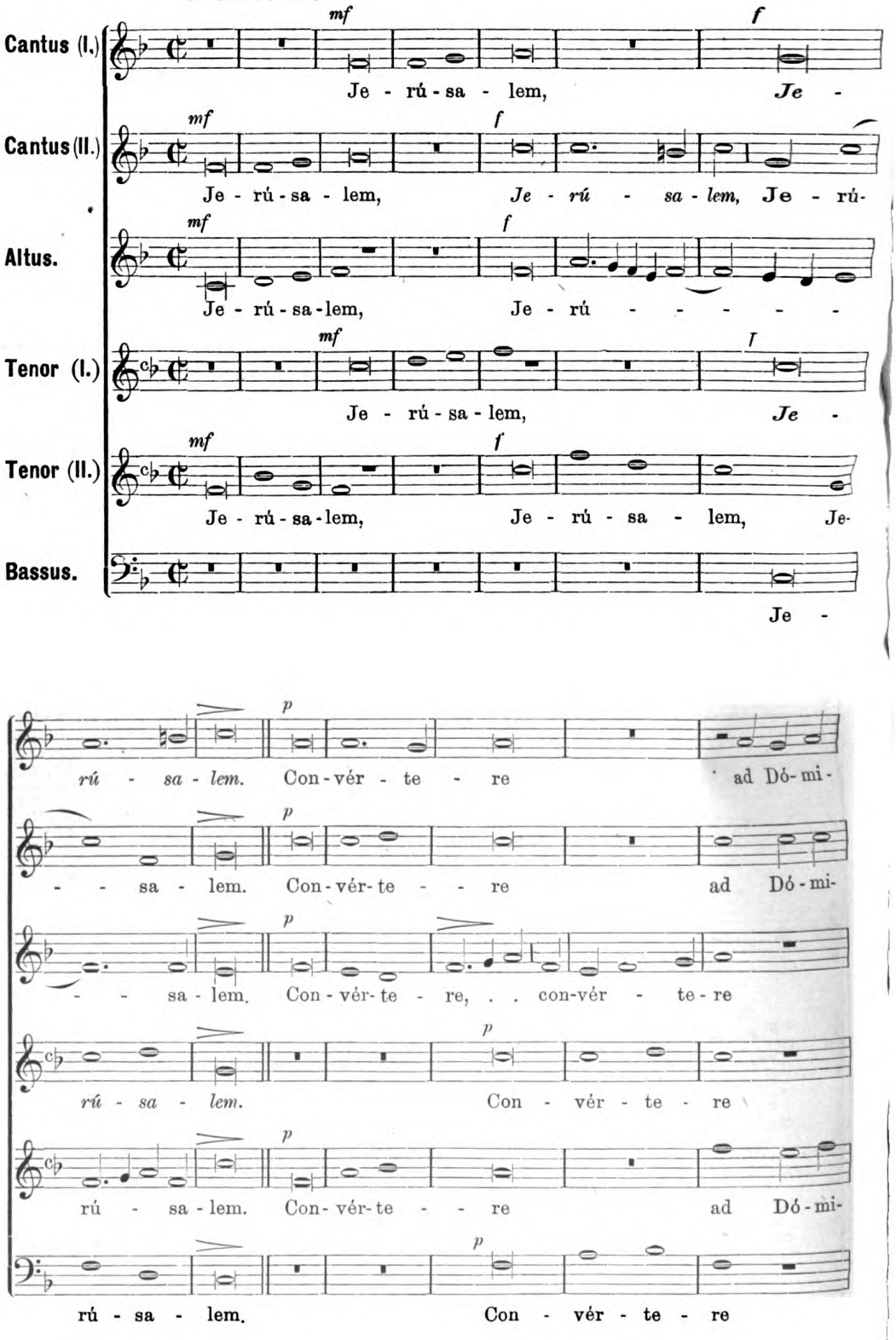
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



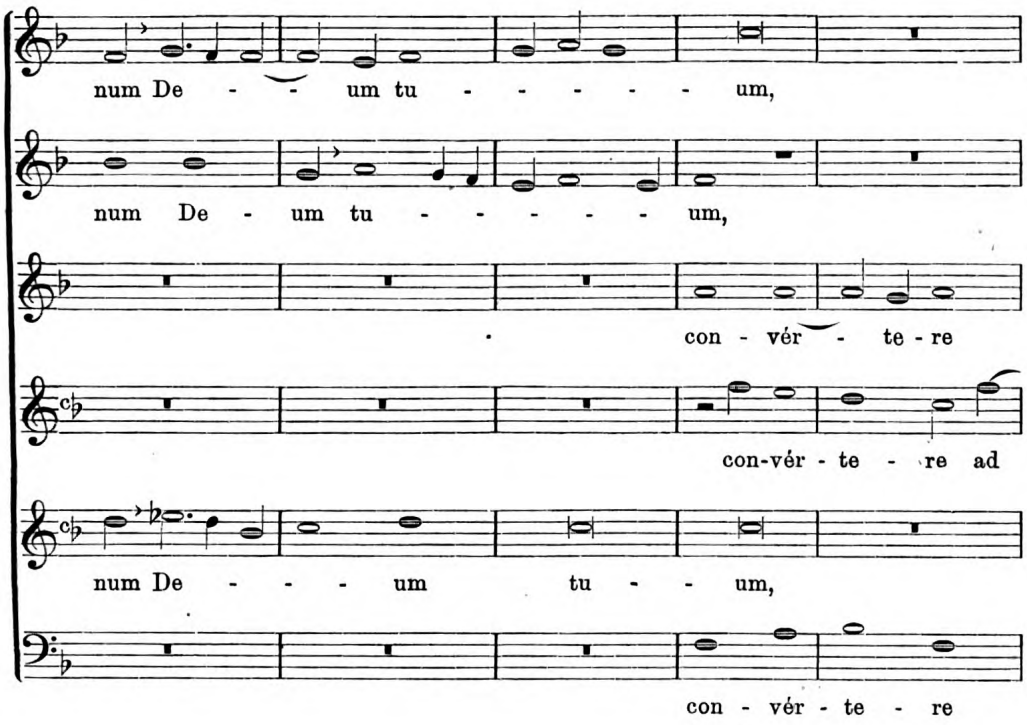
*) Vittoria geht sogleich auf Jerusalem über. F. X. H.

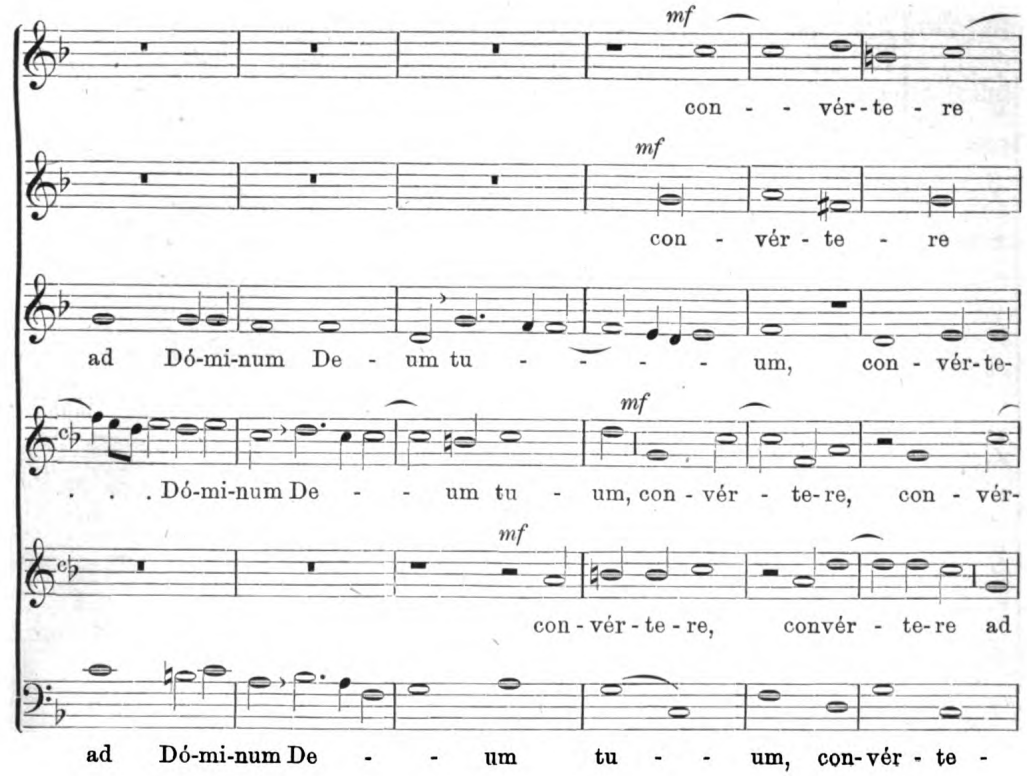
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

6 vocum.

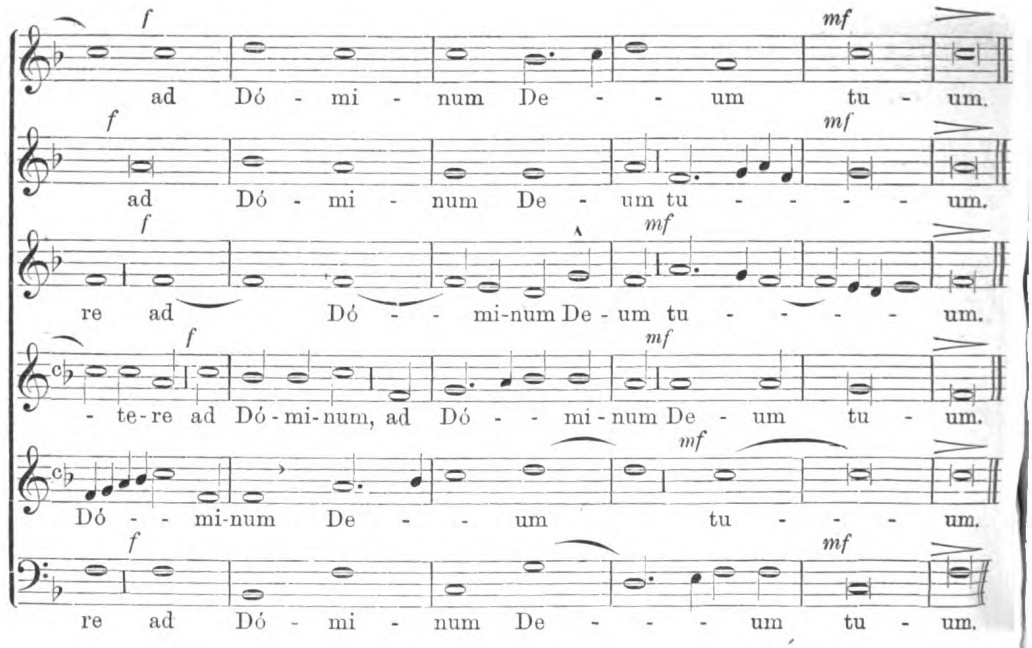


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

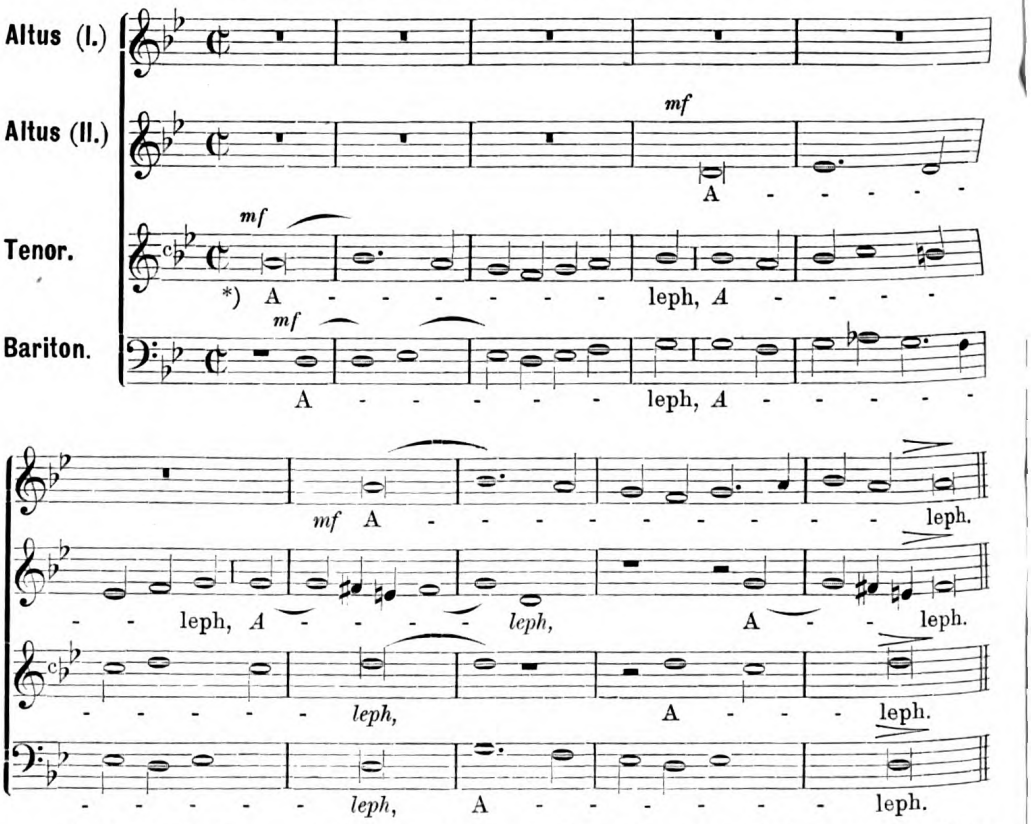




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

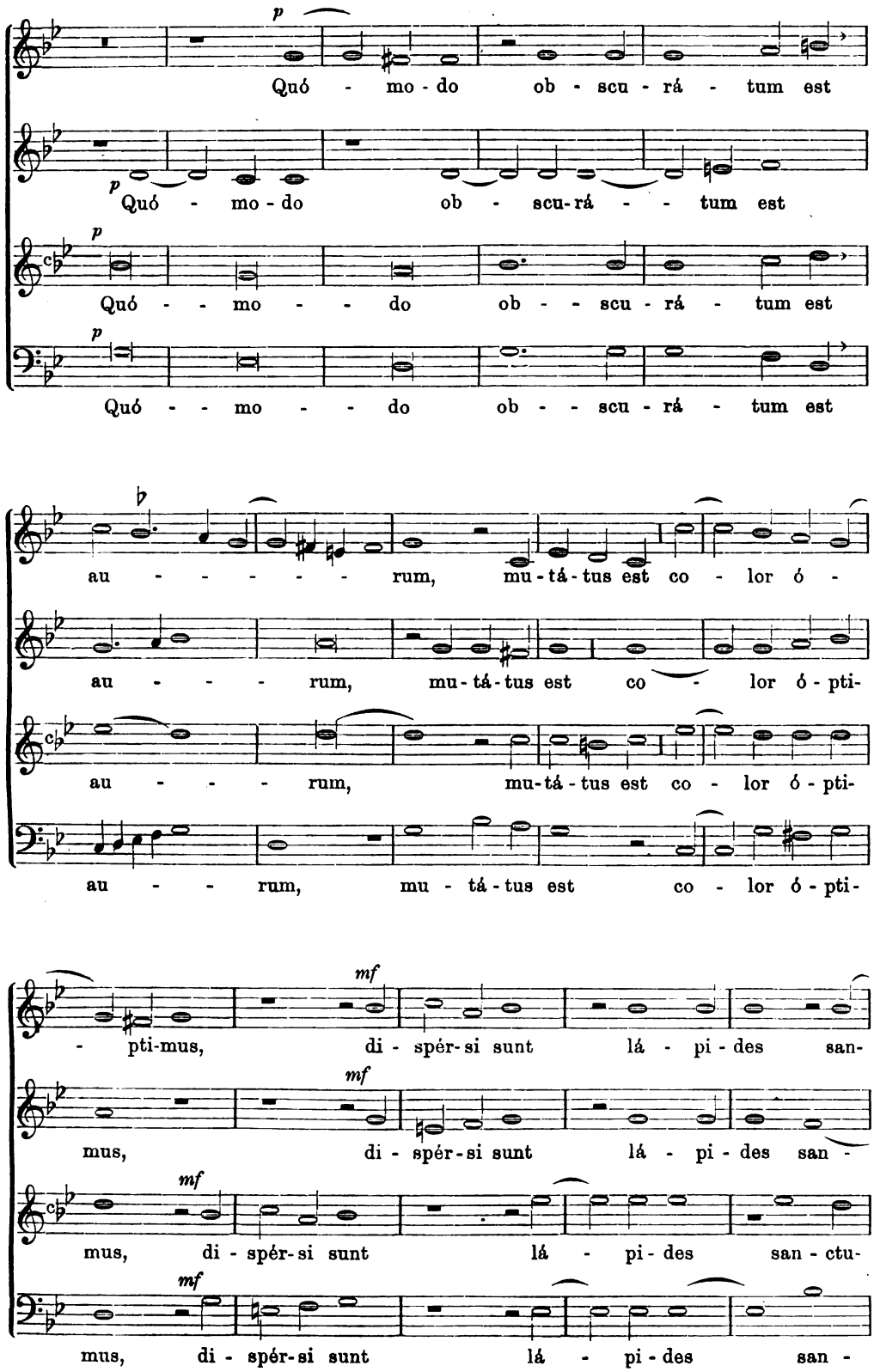


29. Lectio II. (4 voc. paribus. fol. 62b—65a.)

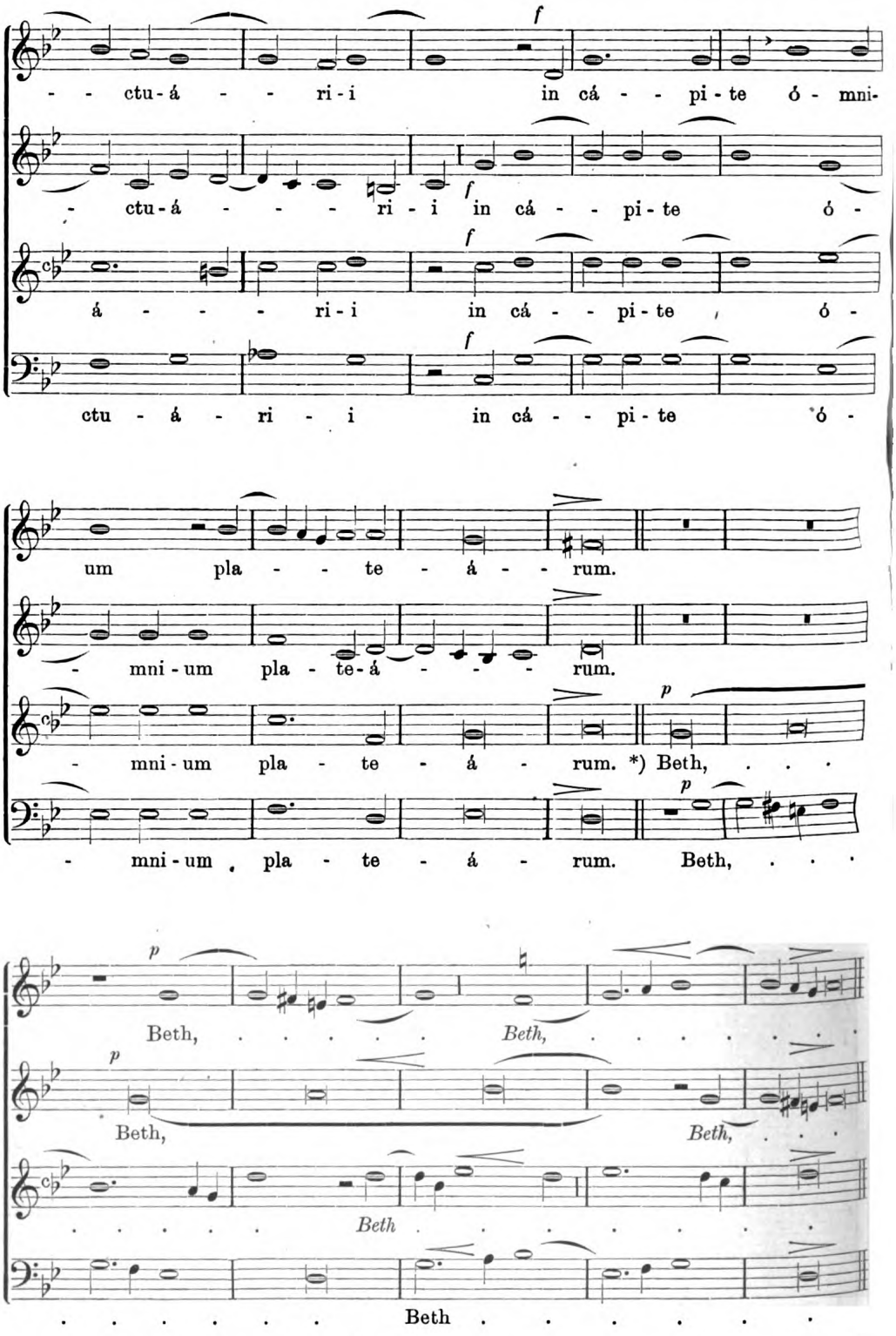


* Aleph. Wie ist verdunkelt das Gold, verändert die schönste Farbe, zerstreut liegen die Steine des Heiligtumes an allen Strassenecken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

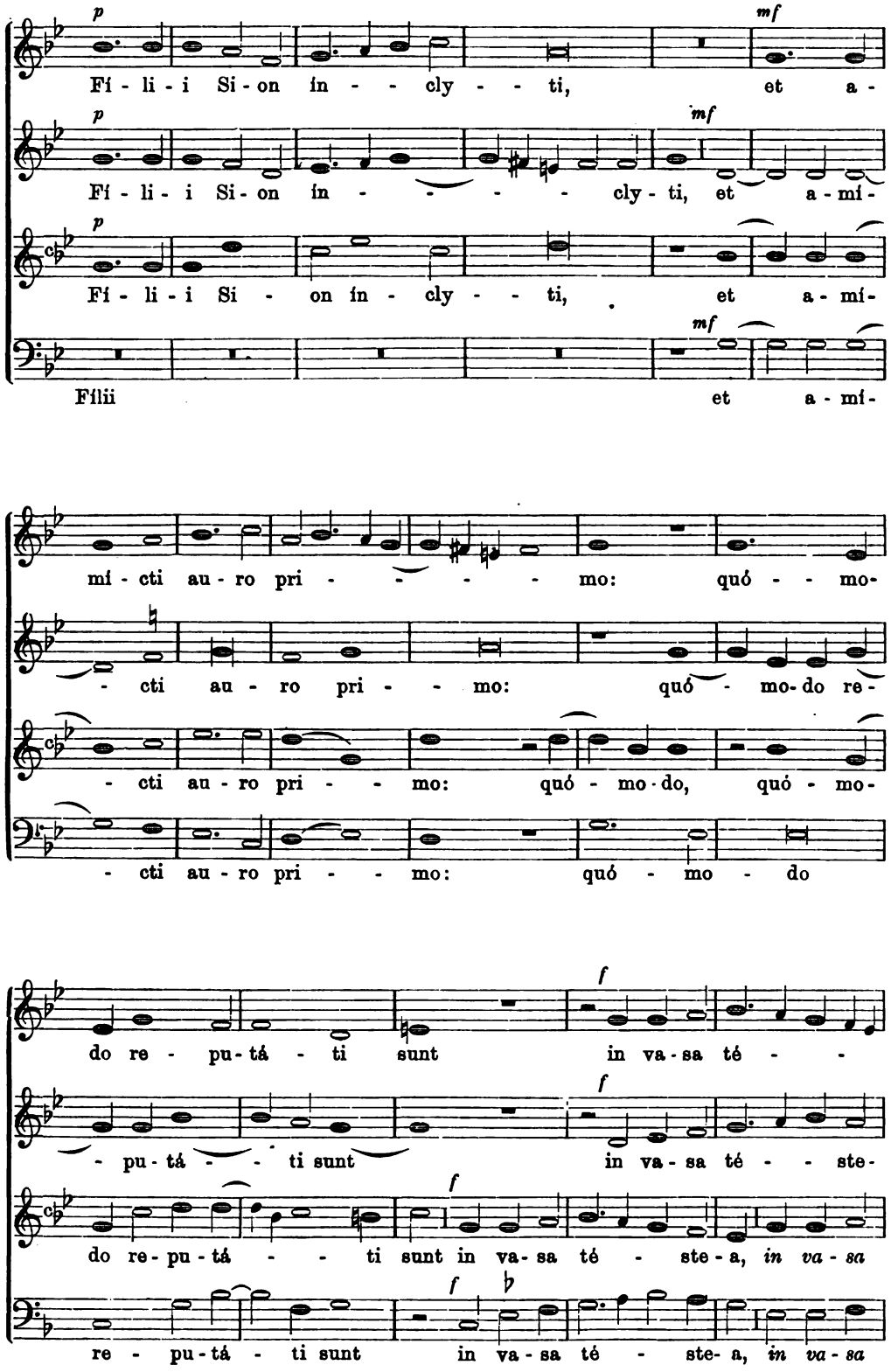


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

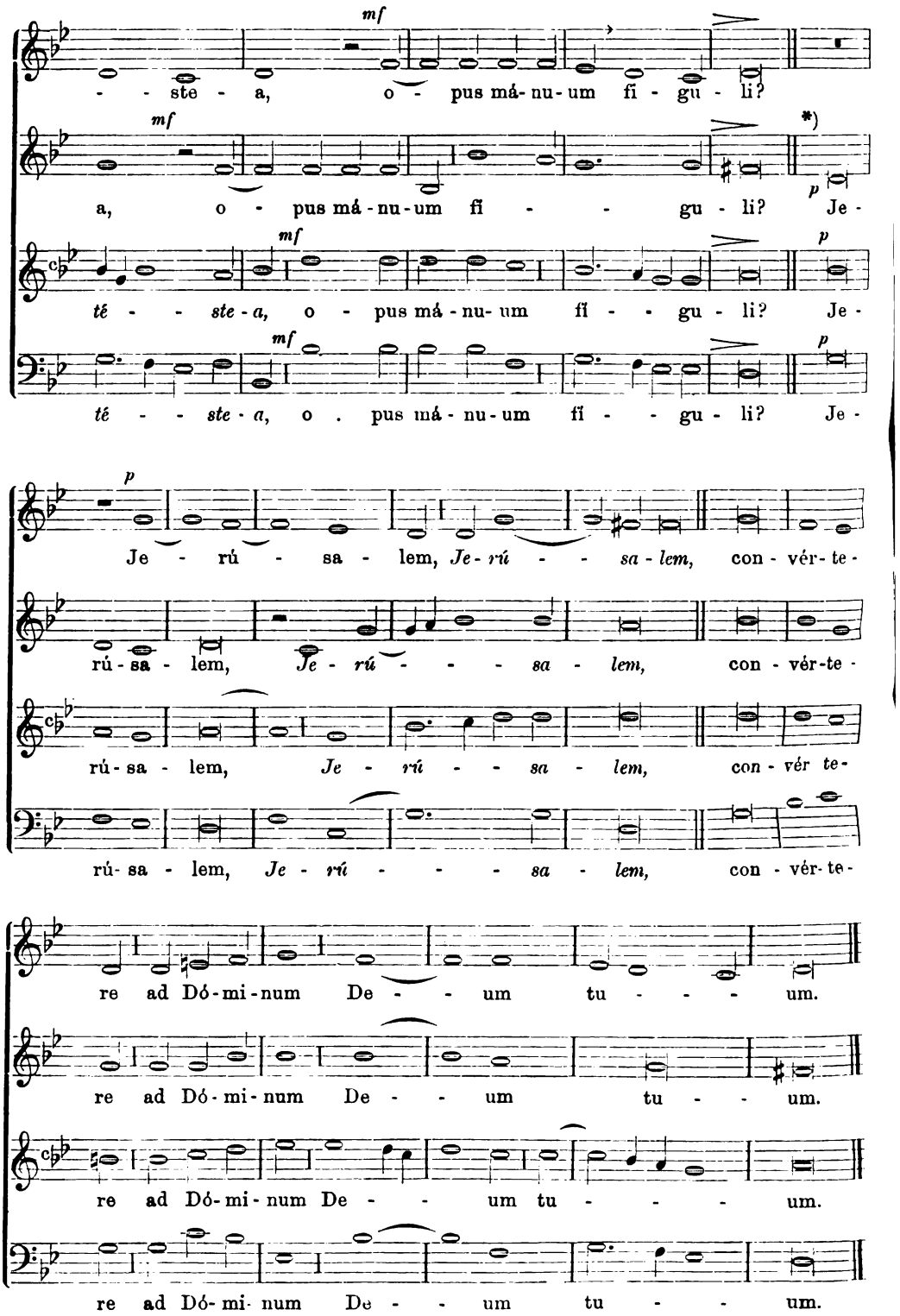


*) Beth. Die Söhne Sions, die berühmten, und bekleidet mit dem feinsten Golde, wie sind sie irdenen Gefässen gleich geachtet, dem Werke von der Hand des Töpfers.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



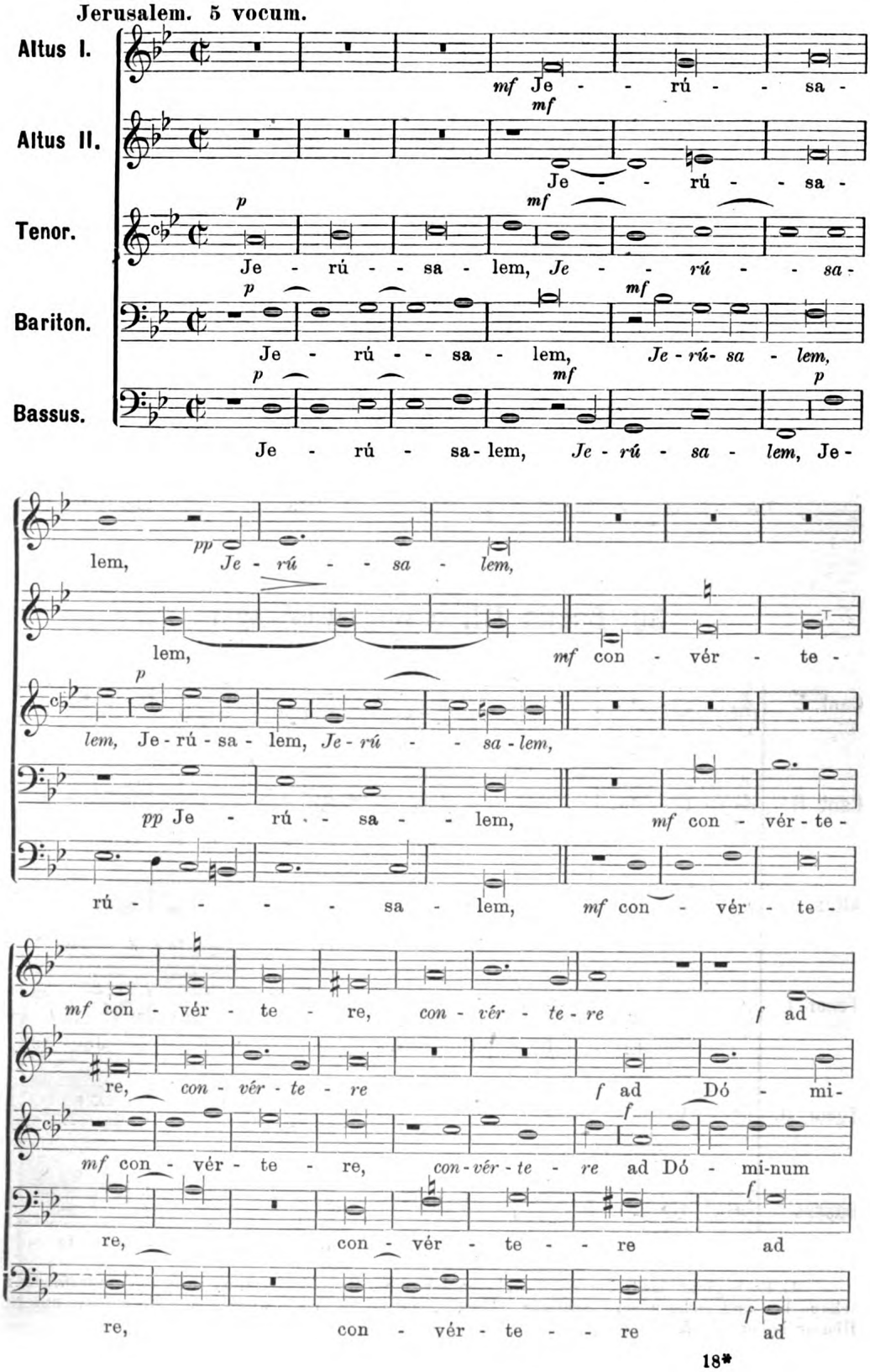
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



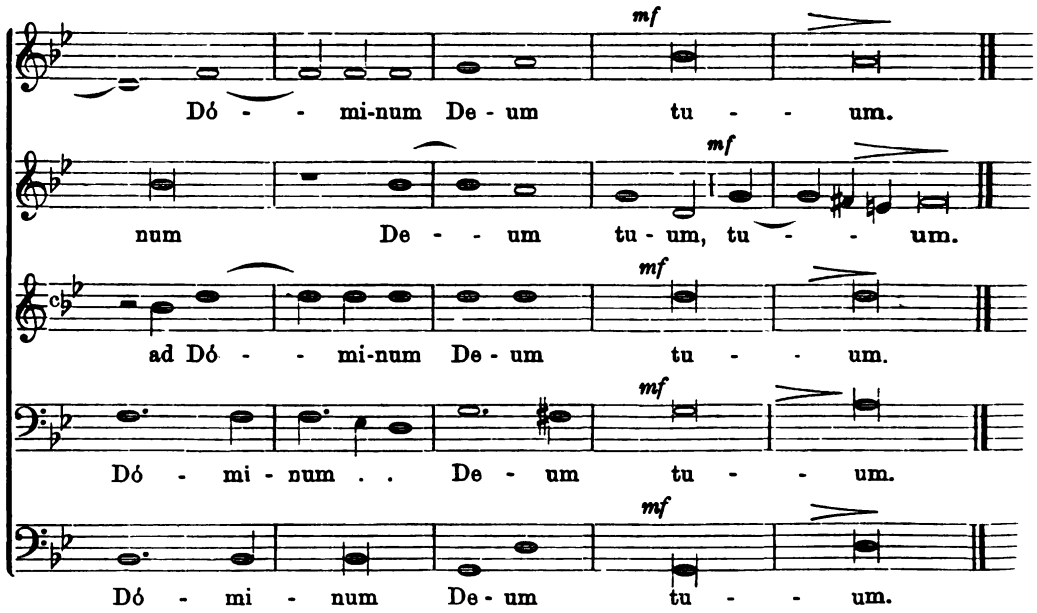
*) An Stelle dieses vierstimmigen *Jerusalem* kann das folgende fünfstimmige, bei welchem der Bass hinzutritt, gesungen werden. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

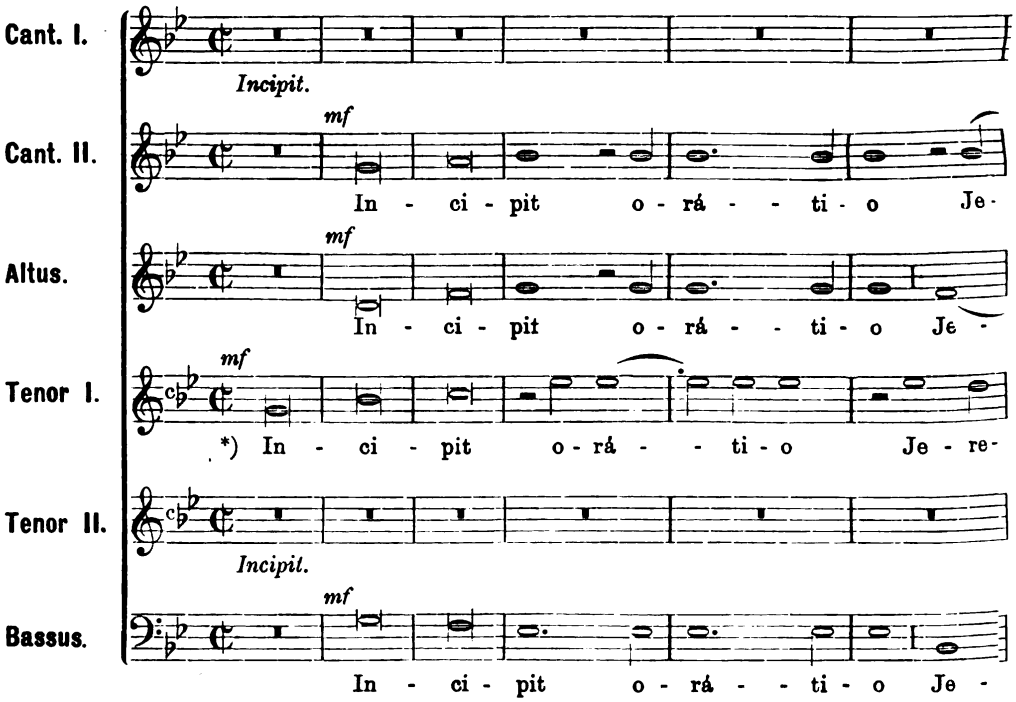
Jerusalem. 5 vocum.



Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

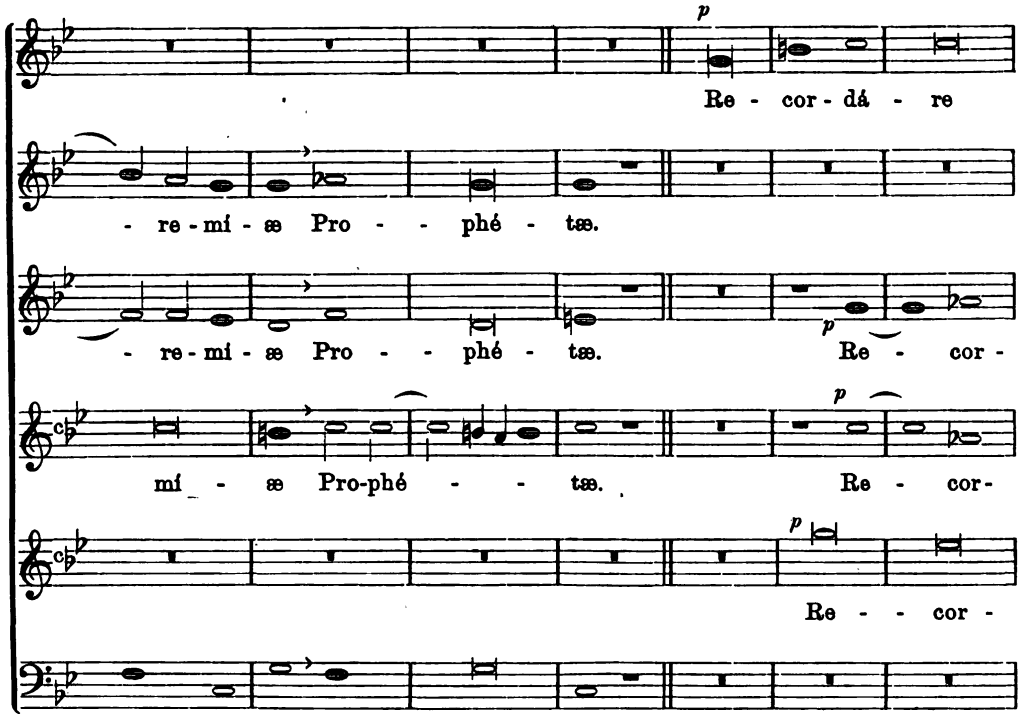


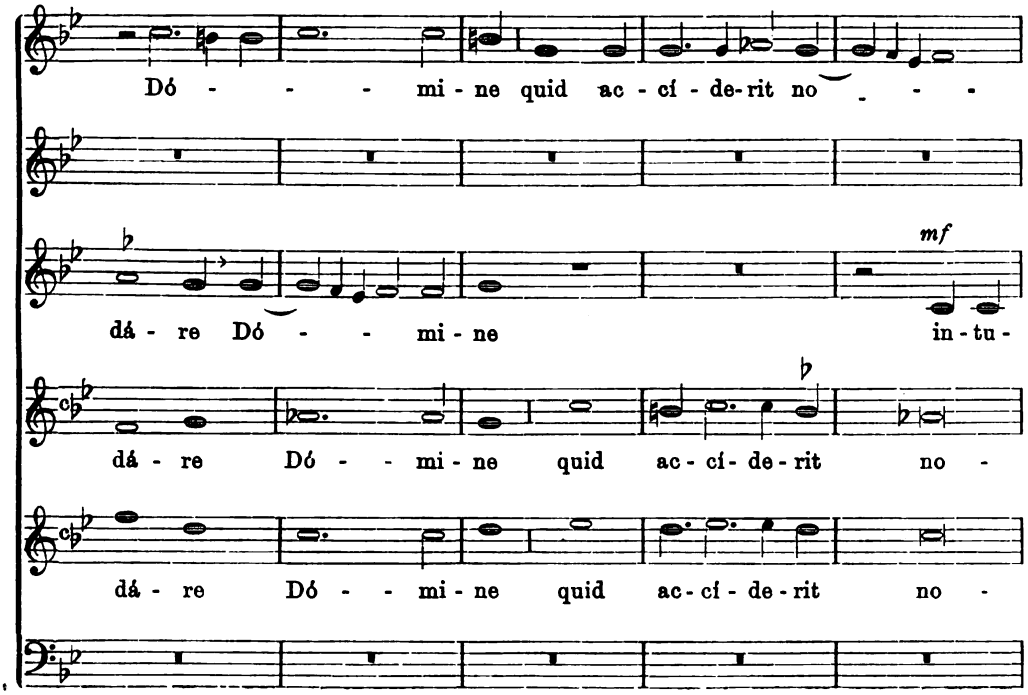
30. Lectio III. (6 voc. fol. 65b—69a.)



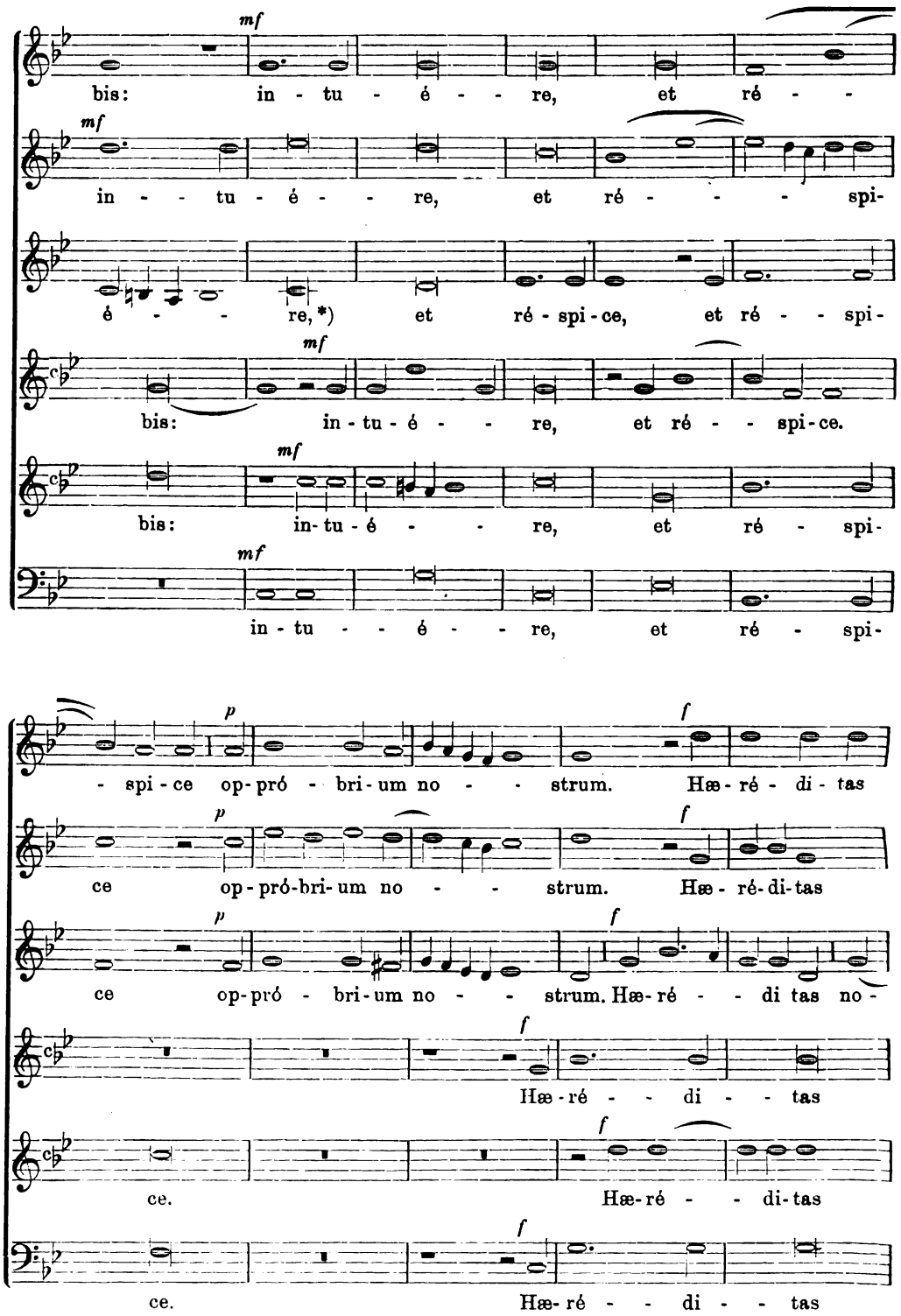
*) Es beginnt das Gebet des Propheten Jeremias. Gedenke, o Herr, was uns widerfahren: schaue her und siehe unsern Schmerz. Unser Erbe ist zu teil geworden den Fremden; unsere Häuser haben die Ausländer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



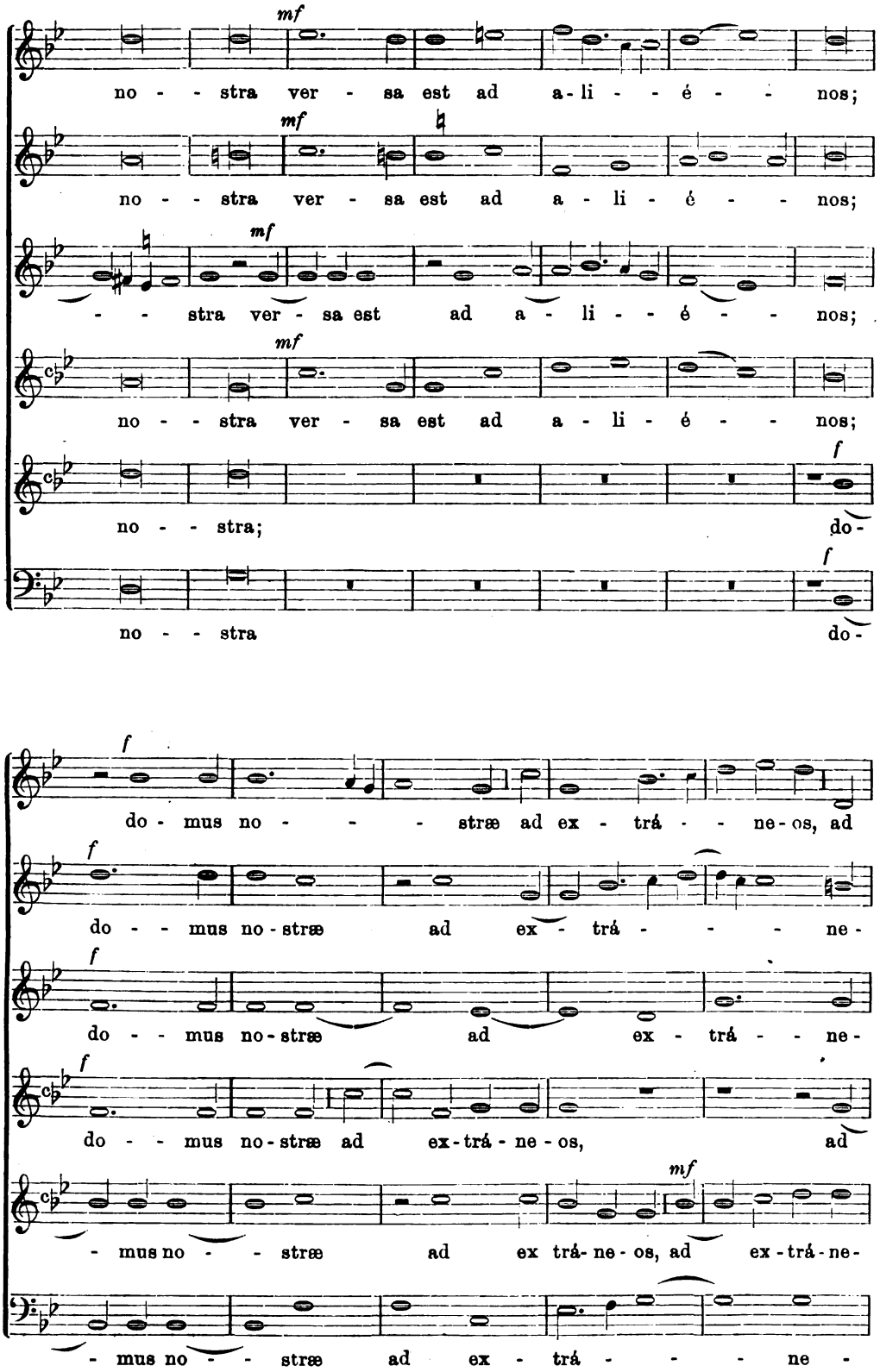


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

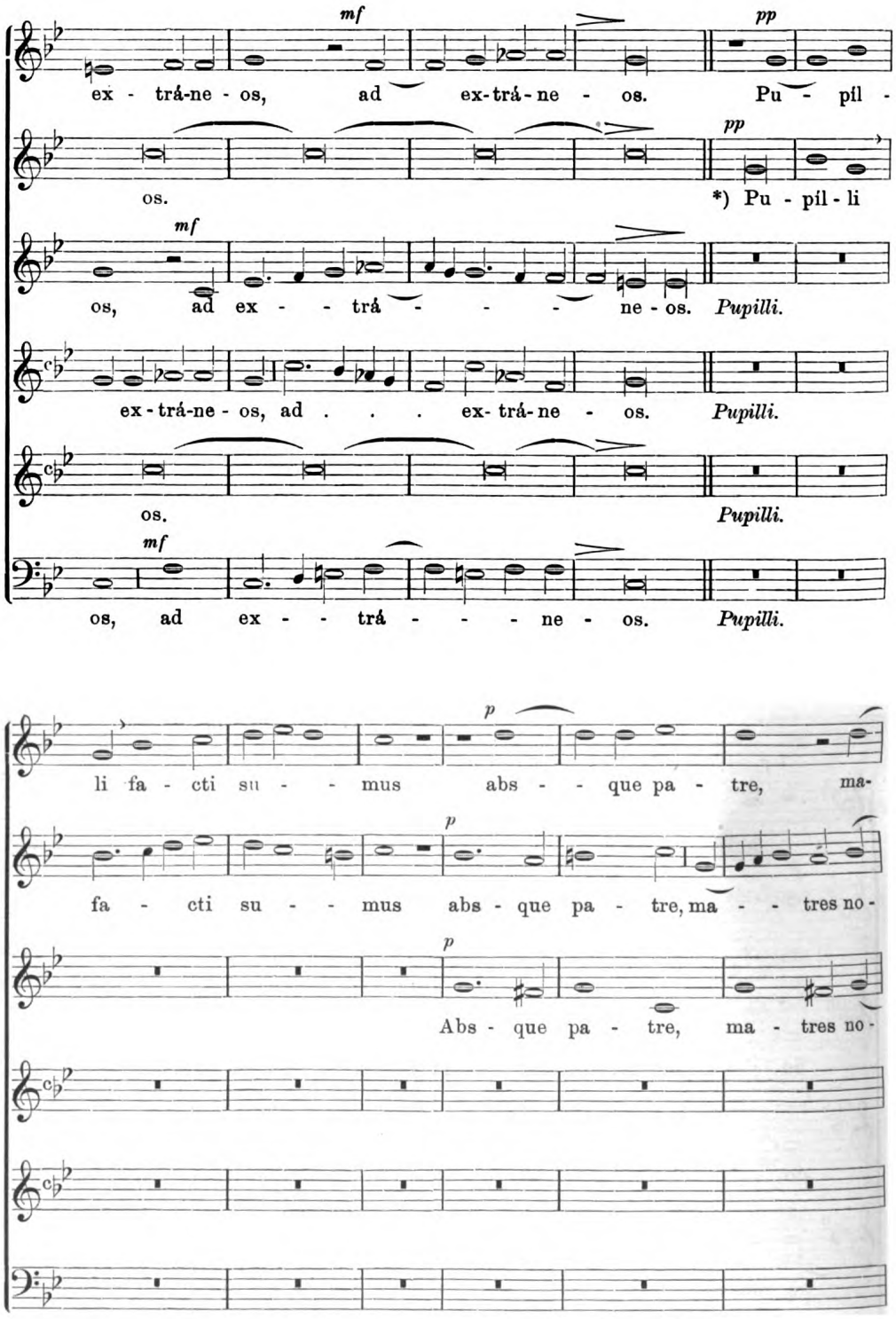


*) Die Rhythmen des Originals in - tu - e - re wurden wegen des unrichtigen Wortaccentes in den fünf Stimmen geändert. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

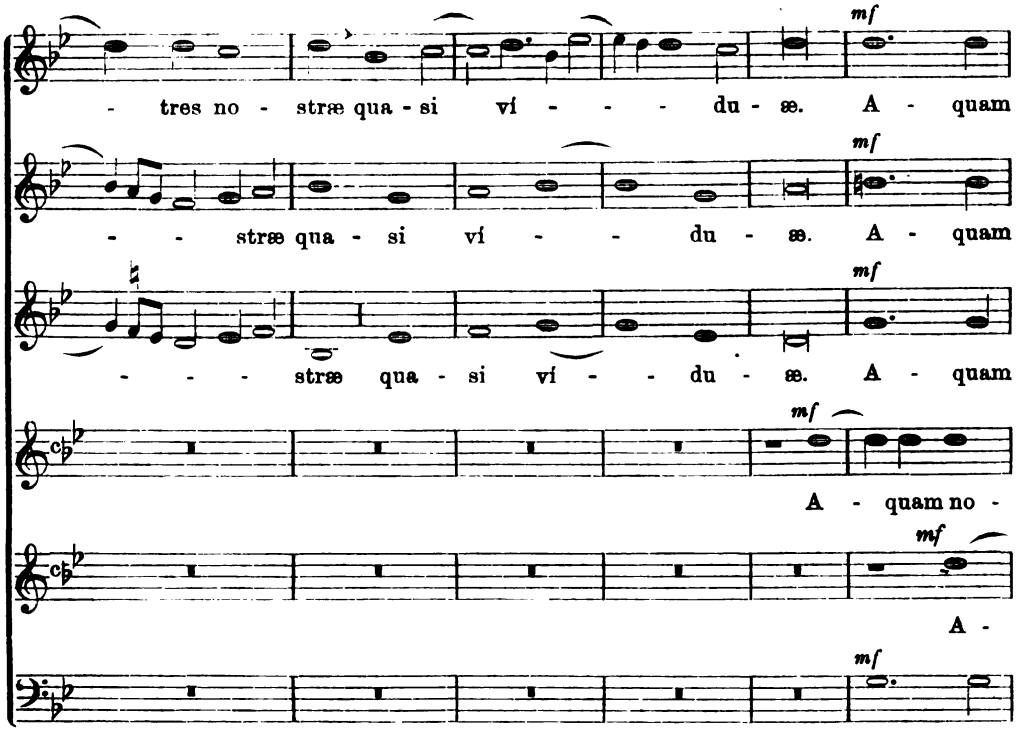


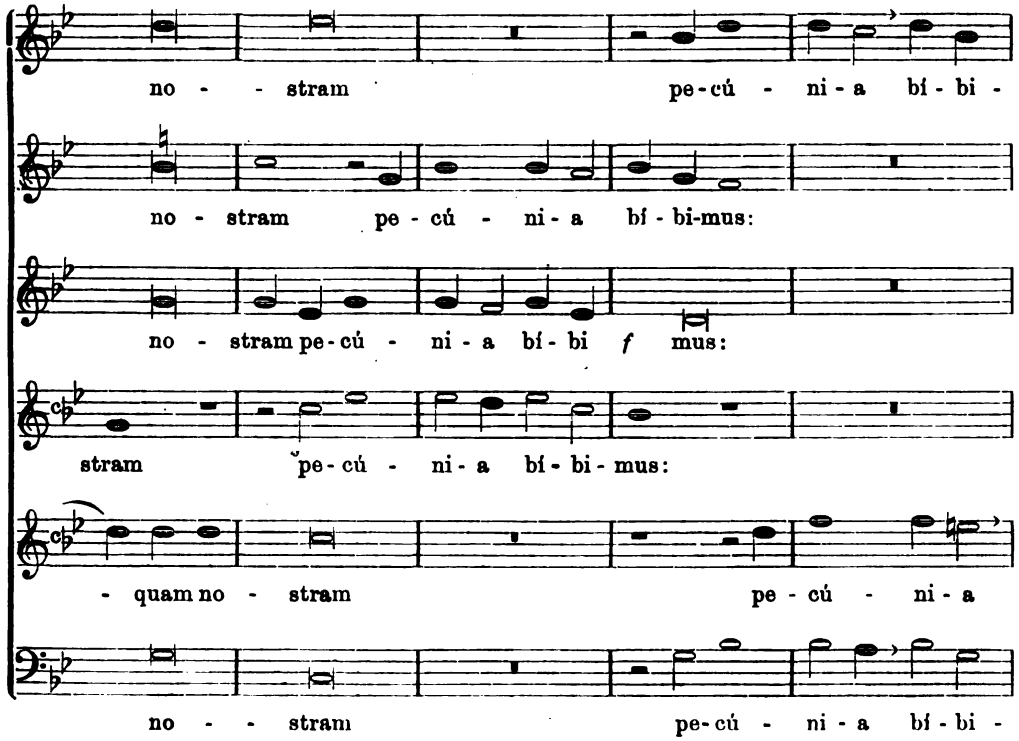
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



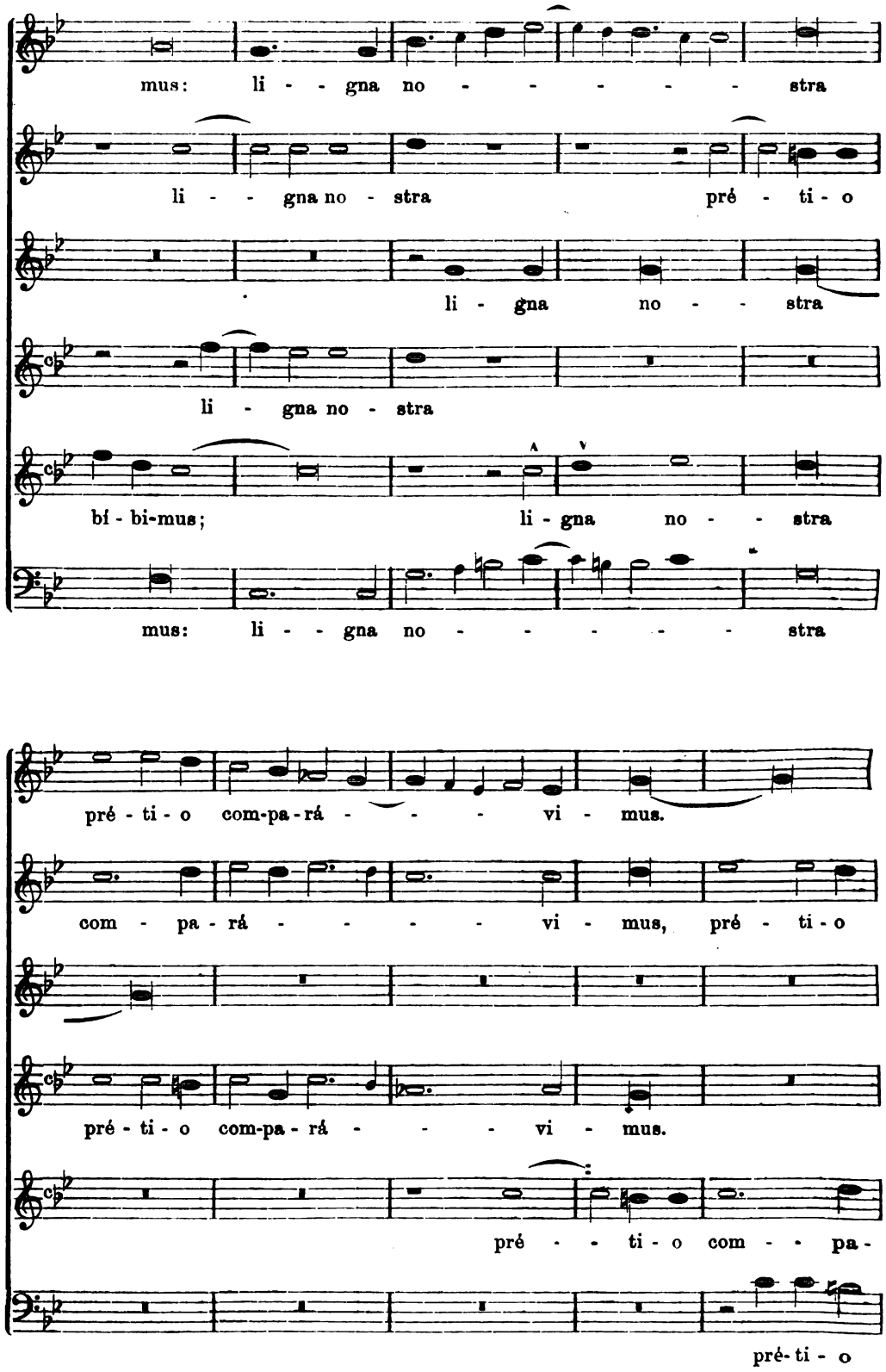
*) Waisen sind wir geworden, ohne Vater, unsere Mütter gleich Witwen. Unser Wasser trinken wir für Geld; unser Holz erkaufen wir teuer. An unseren Nacken führt man uns, den Müden gönnt man keine Ruhe. Jerusalem, u. s. w.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

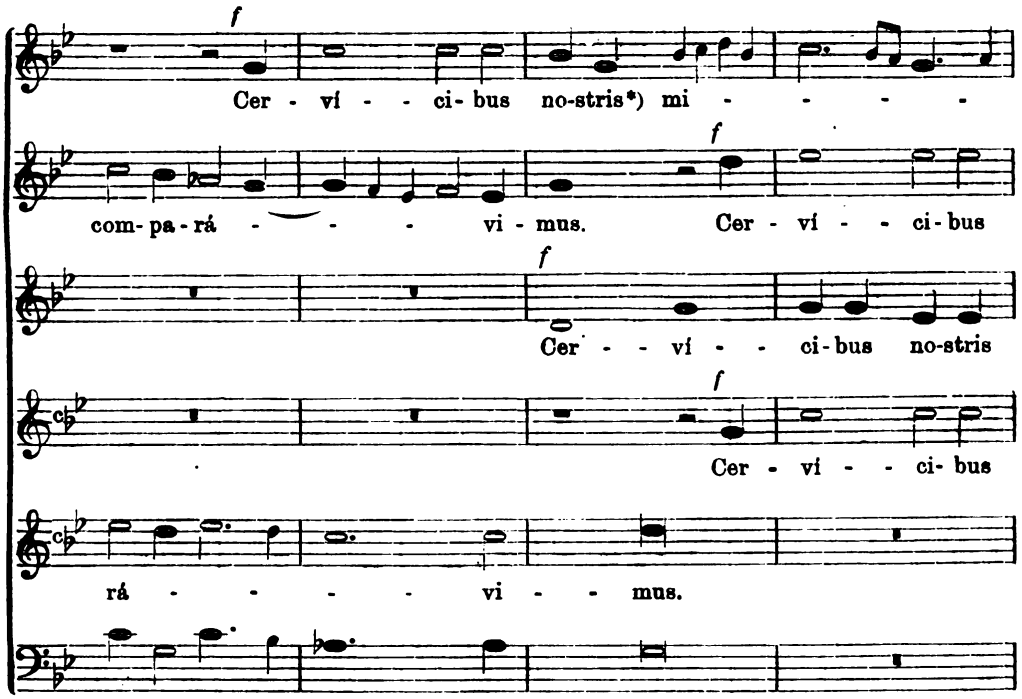


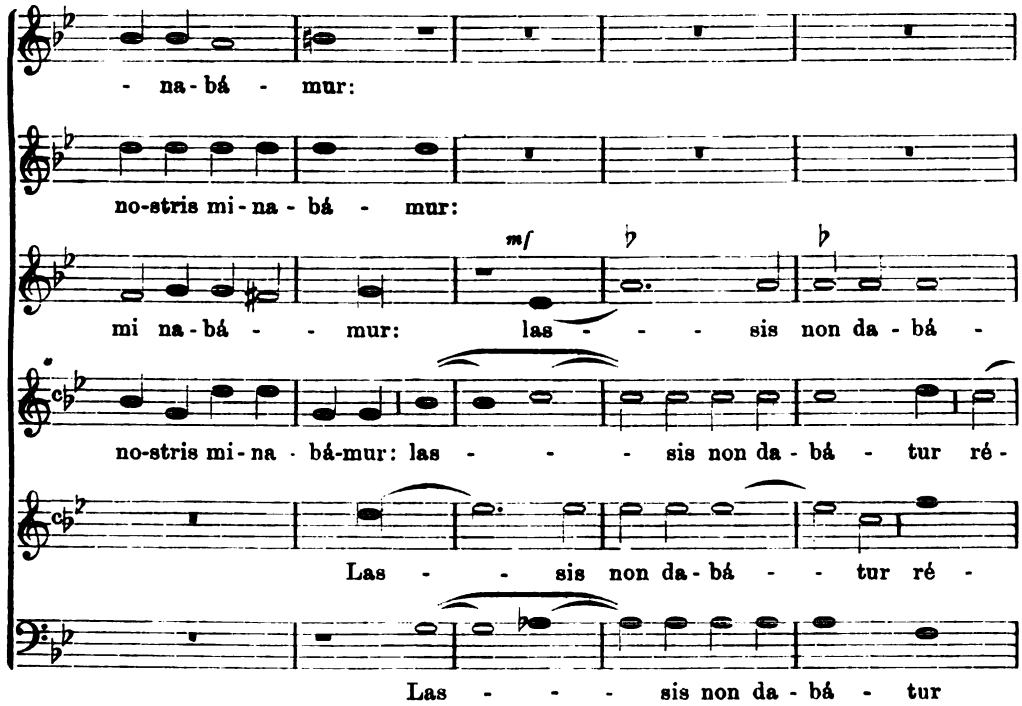


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



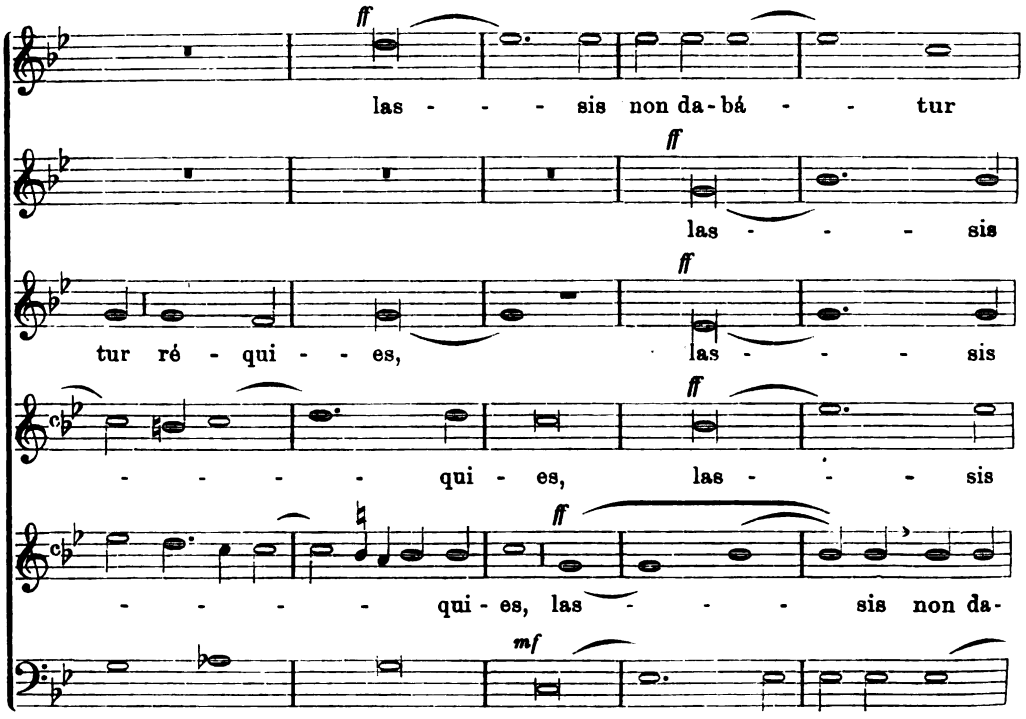
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

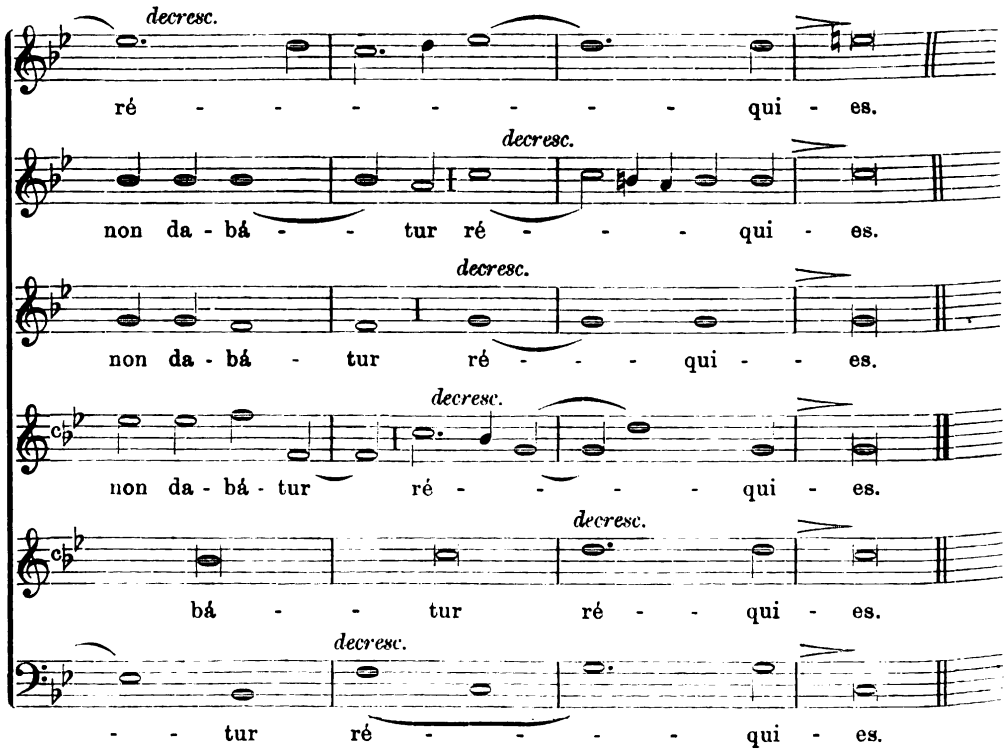




*) Das Wort *nostris* fehlt im Original; durch Einsetzen desselben wurden einige Noten geteilt. F. X. H.

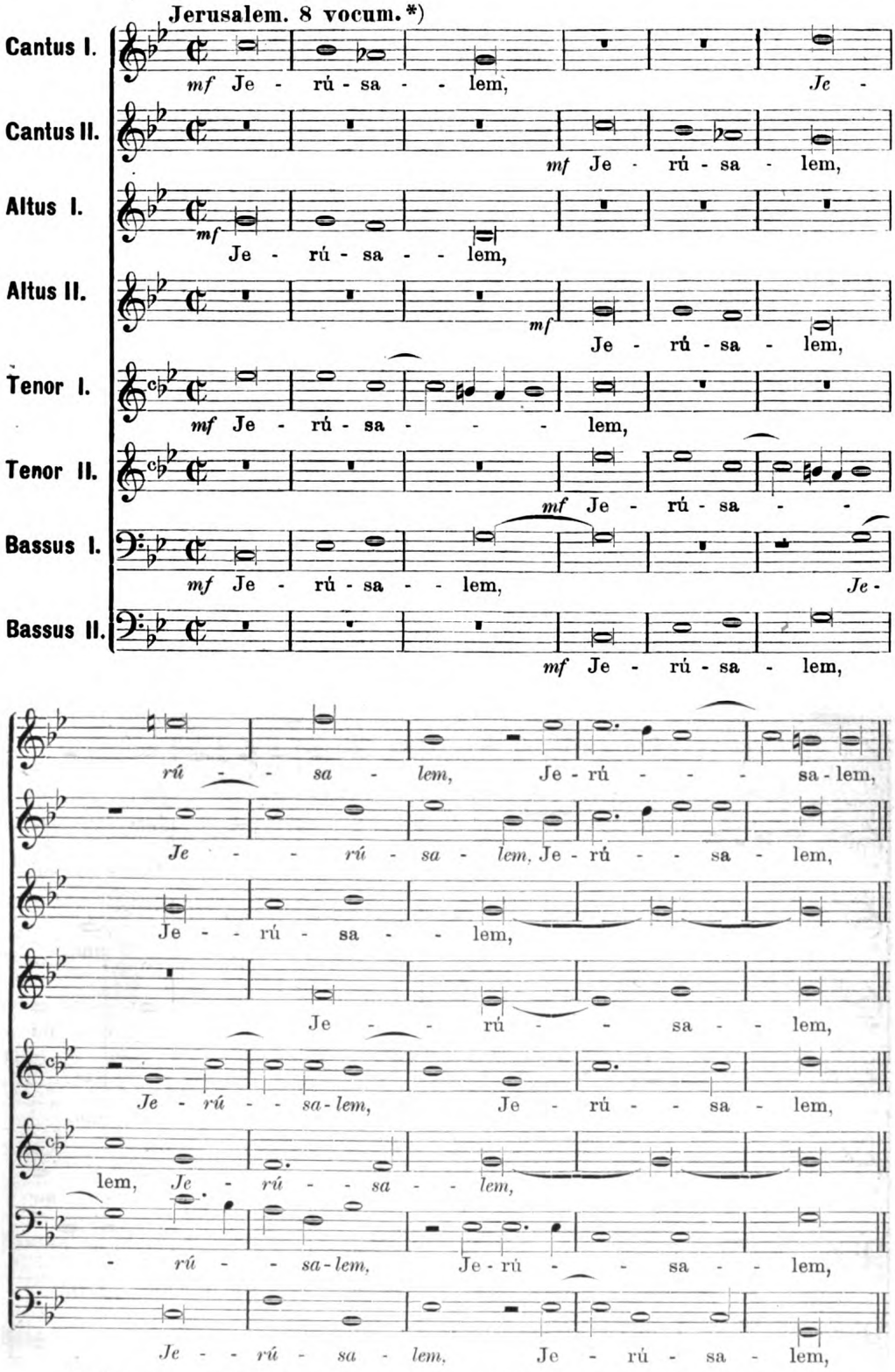
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





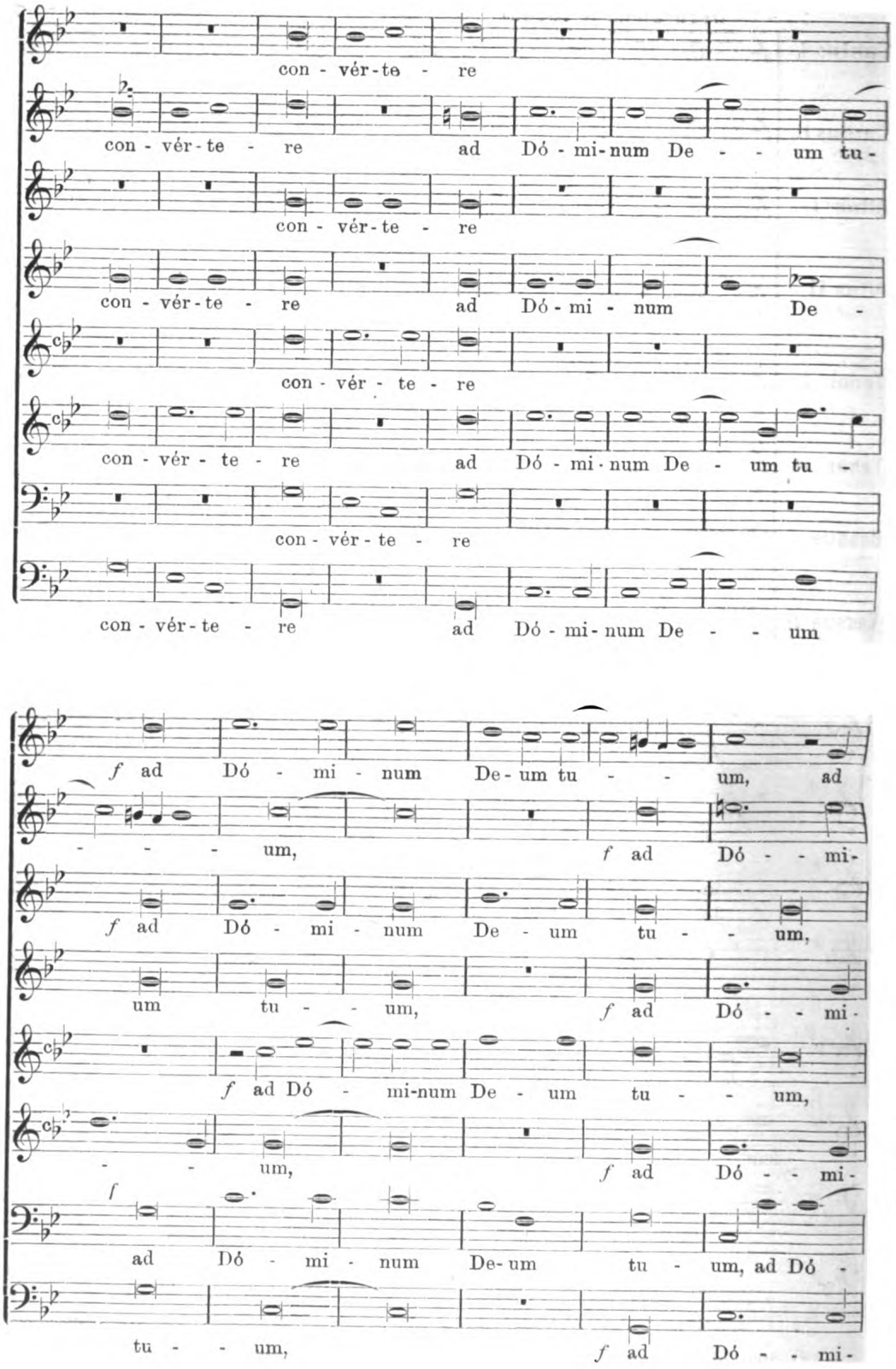
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Jerusalem. 8 vocum.*)

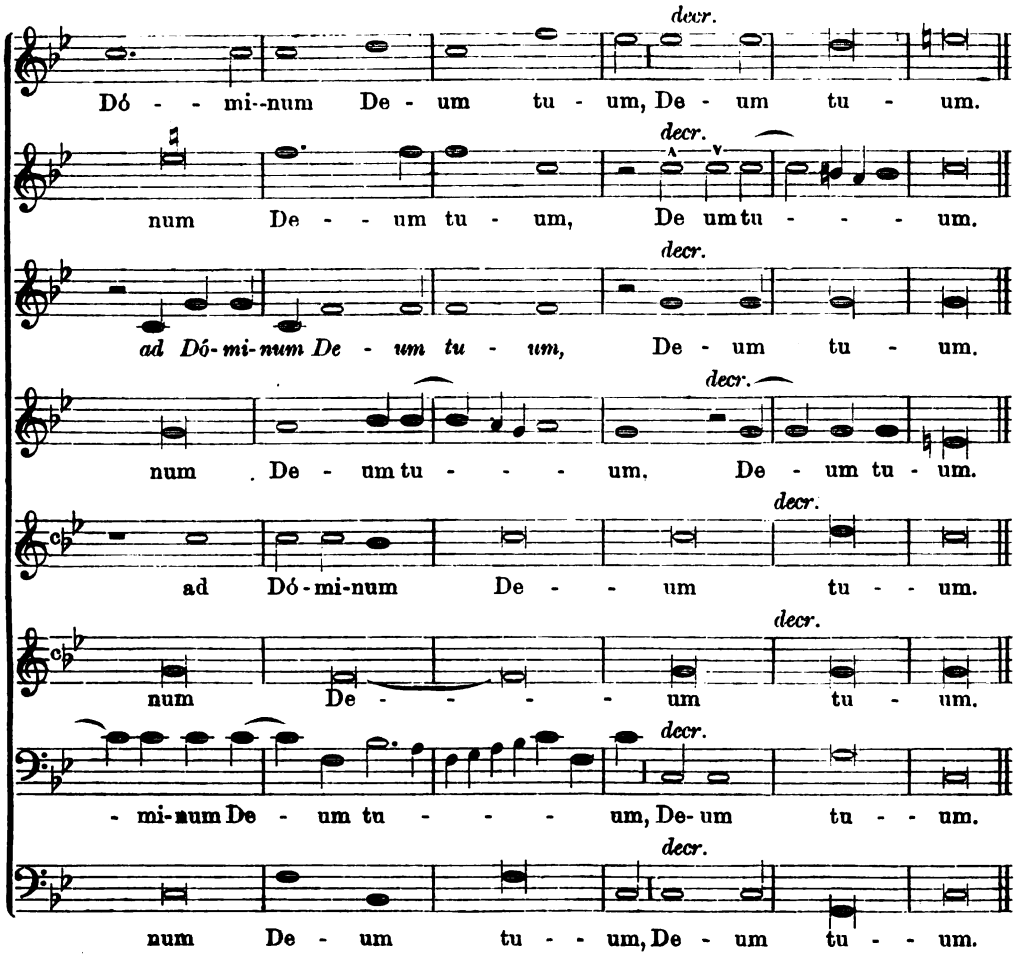


*) Statt dieses 8stimm. kann das beigefügte 5stimmige *Jerúsalem* gesungen werden.

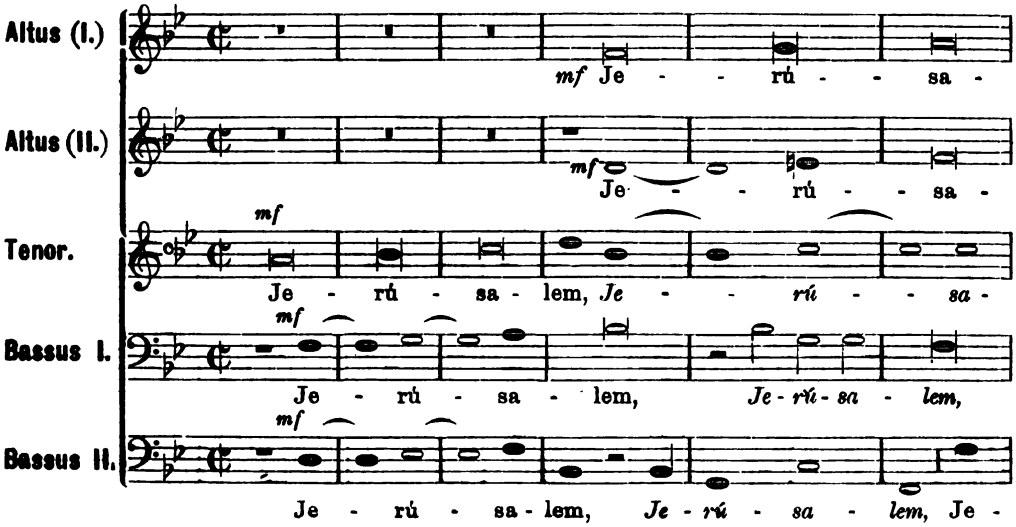
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



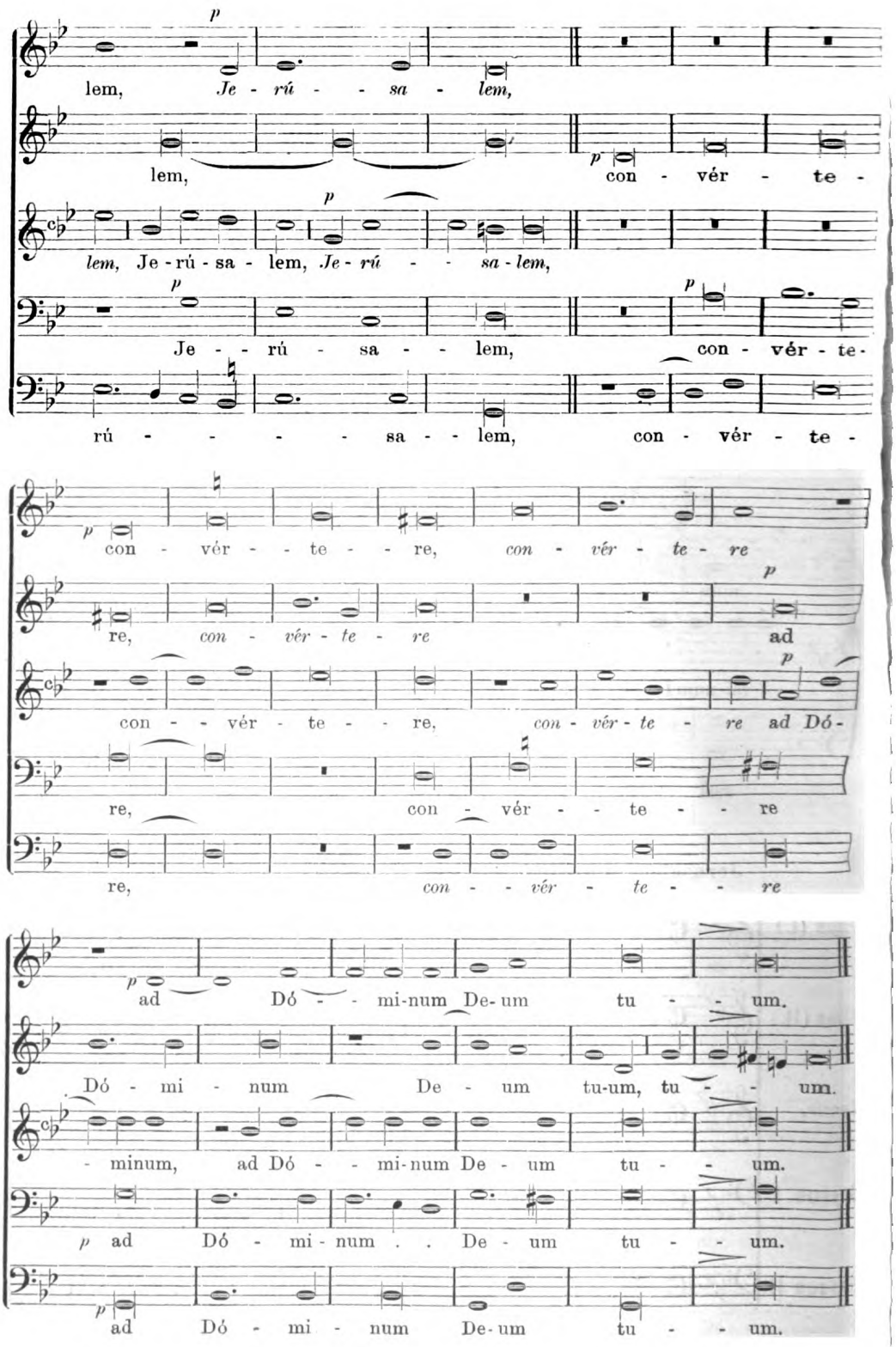
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Jerusalem. 5 vocum.

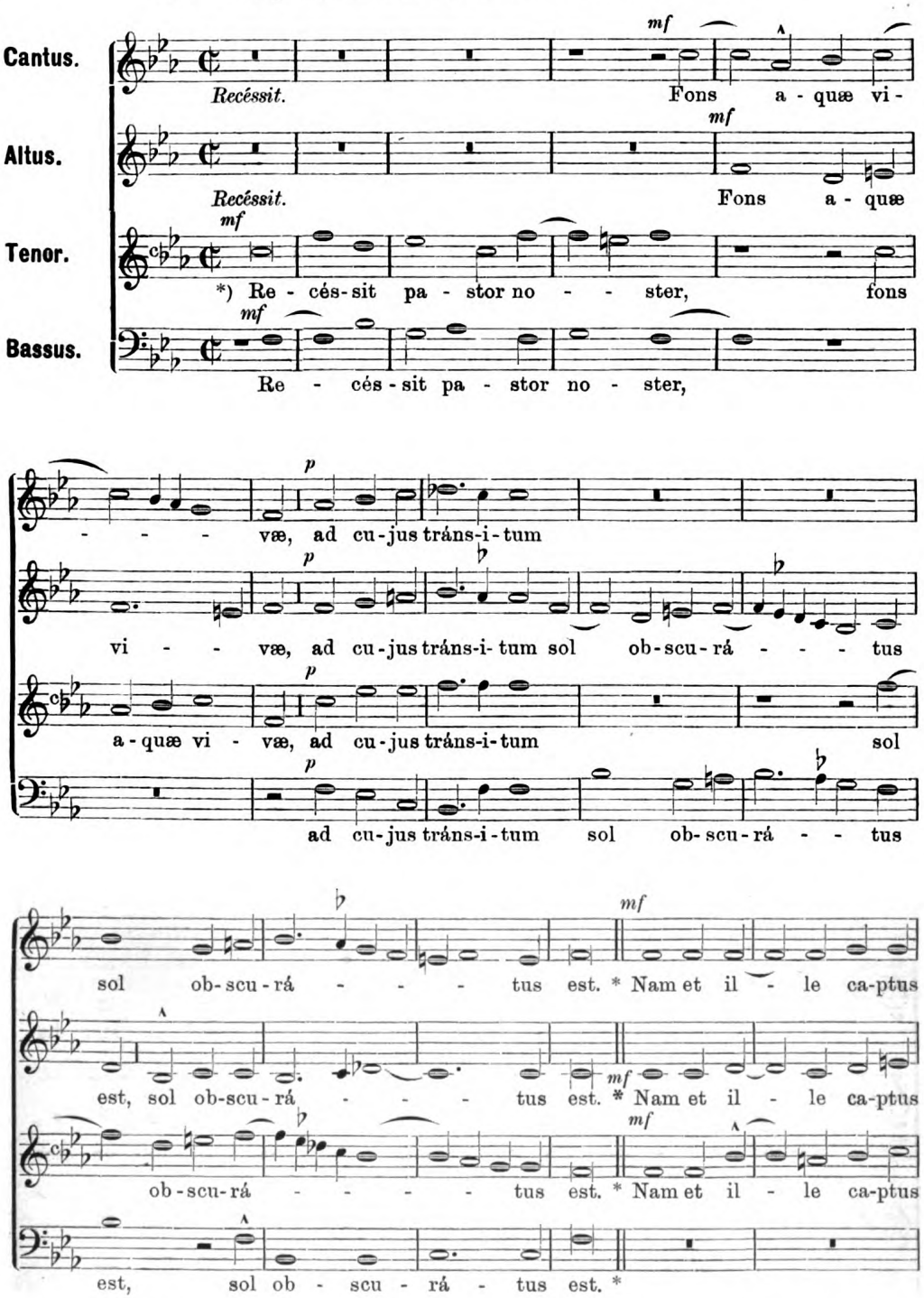


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



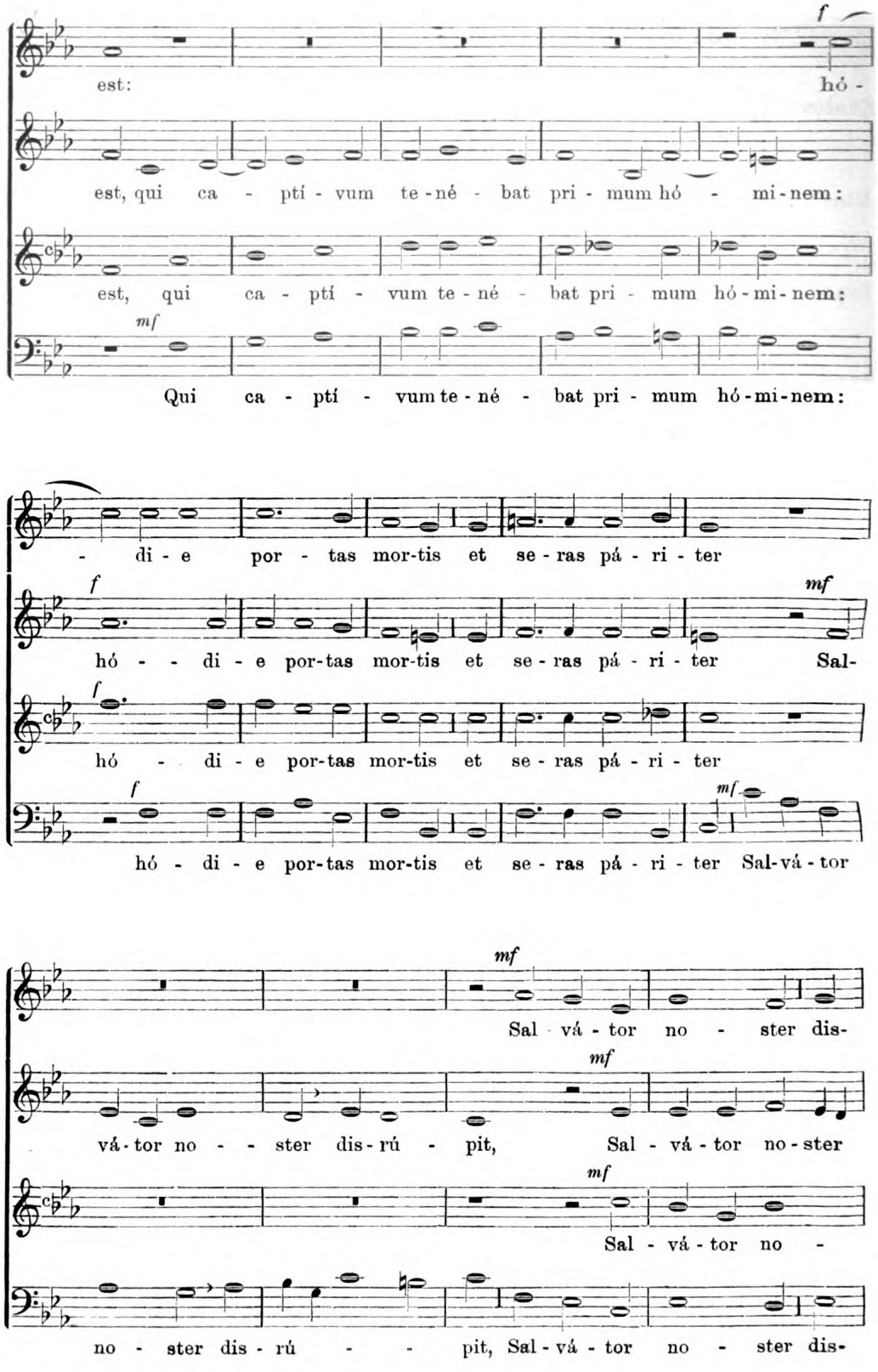
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

31. Responsorium IV. (4 voc. fol. 69b—70a.)



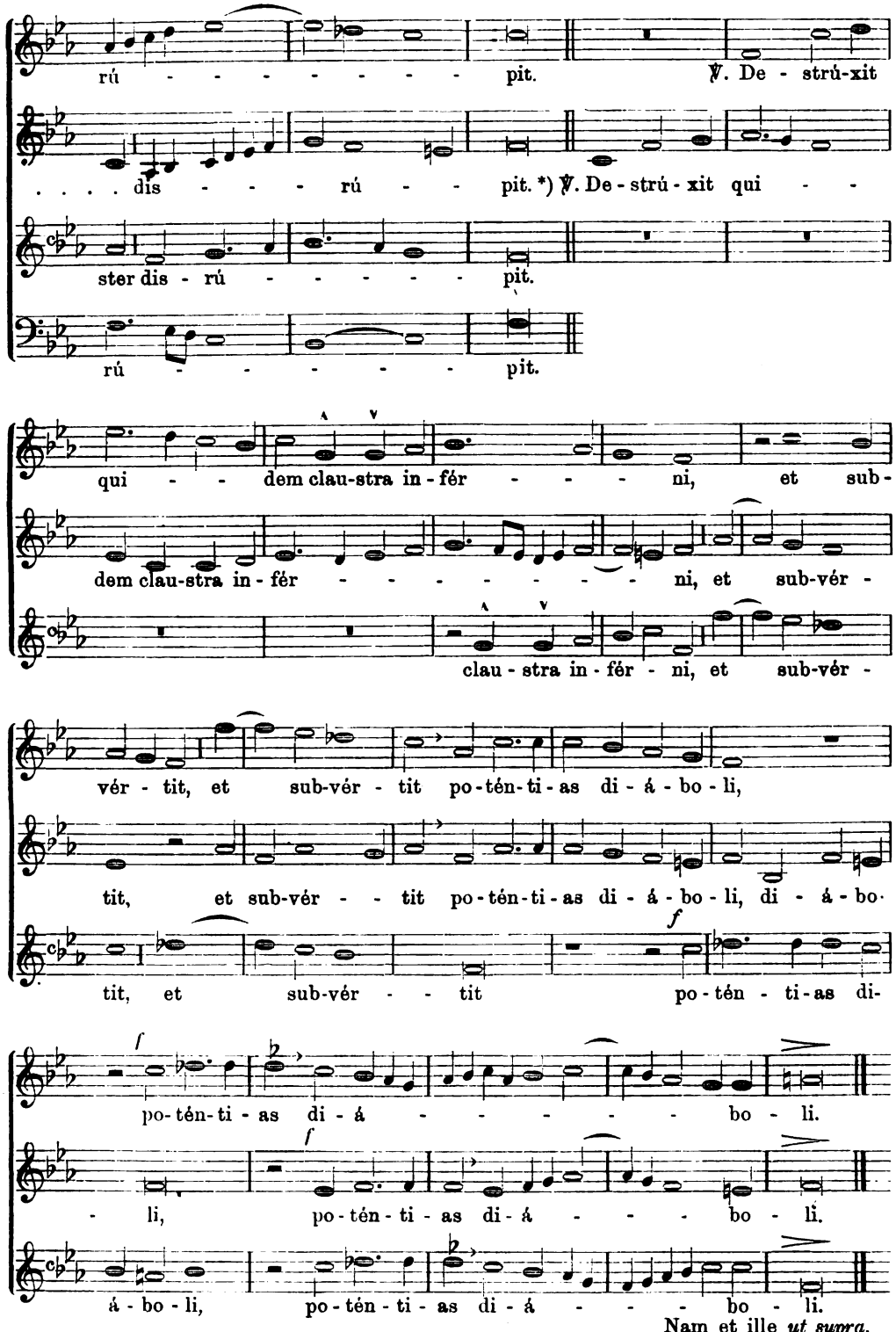
*) Gewichen ist unser Hirt, die Quelle des lebendigen Wassers, bei dessen Hingang die Sonne verfinstert wurde: * aber auch der ist gefangen, welcher den ersten Menschen gefangen hielt: heute hat die Pforten des Todes und auch die Riegel unser Erlöser gebrochen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

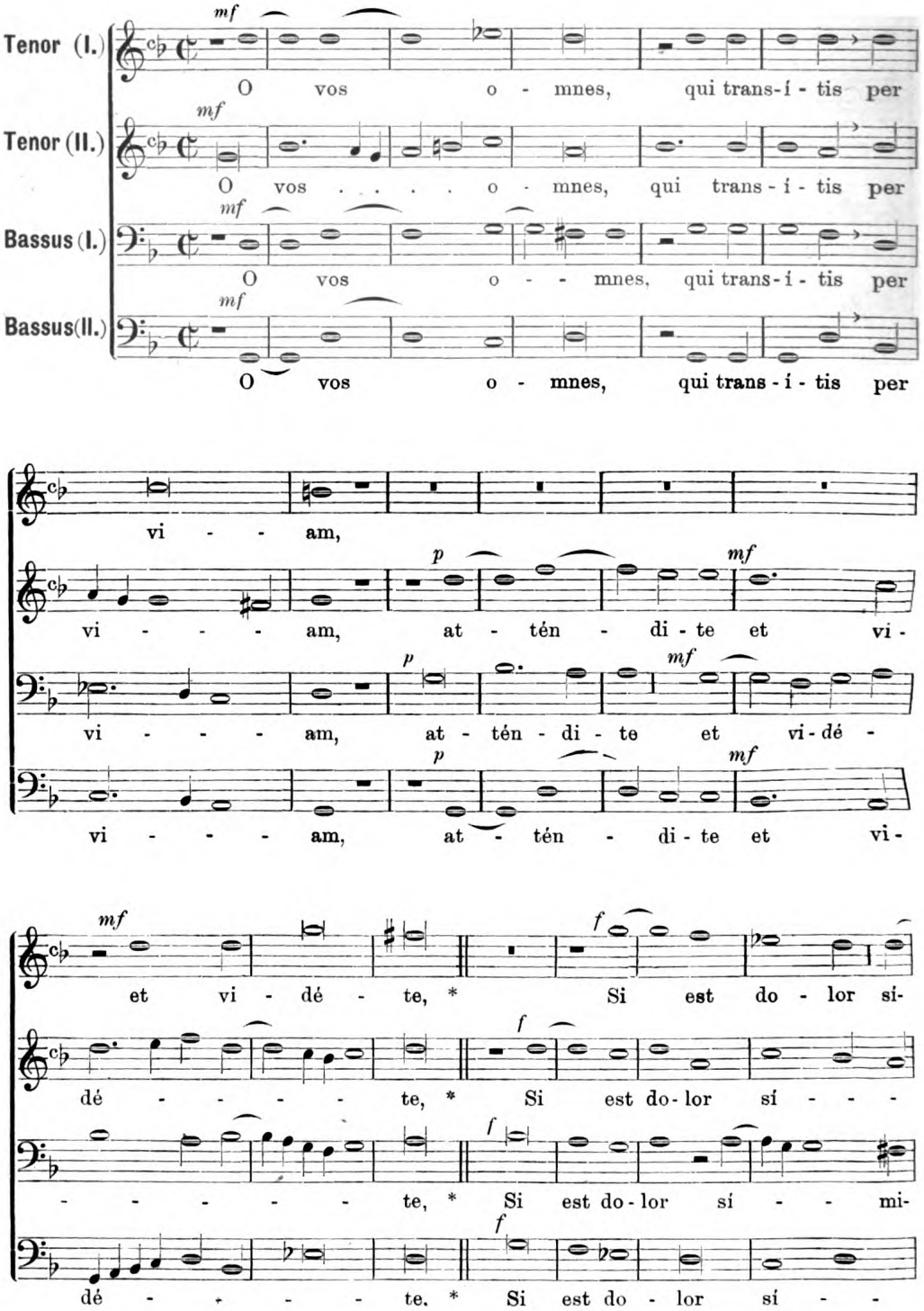
3 vocum.



*) ℣. Er zerstörte nämlich die Kerker der Hölle, und stürzte die Macht der Teufel. — *Nam et ille* wird dann bis *Destrúxit* wiederholt.

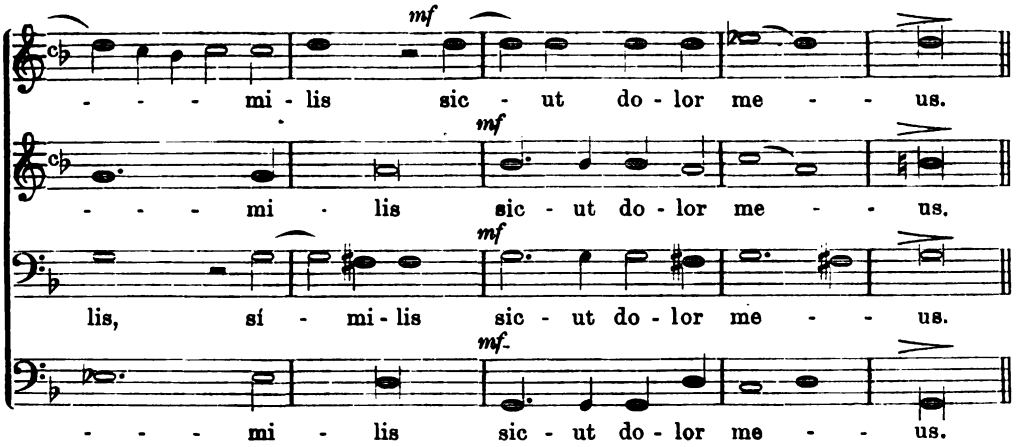
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

32. Responsorium V. (4 voc. fol. 70b—71a.)

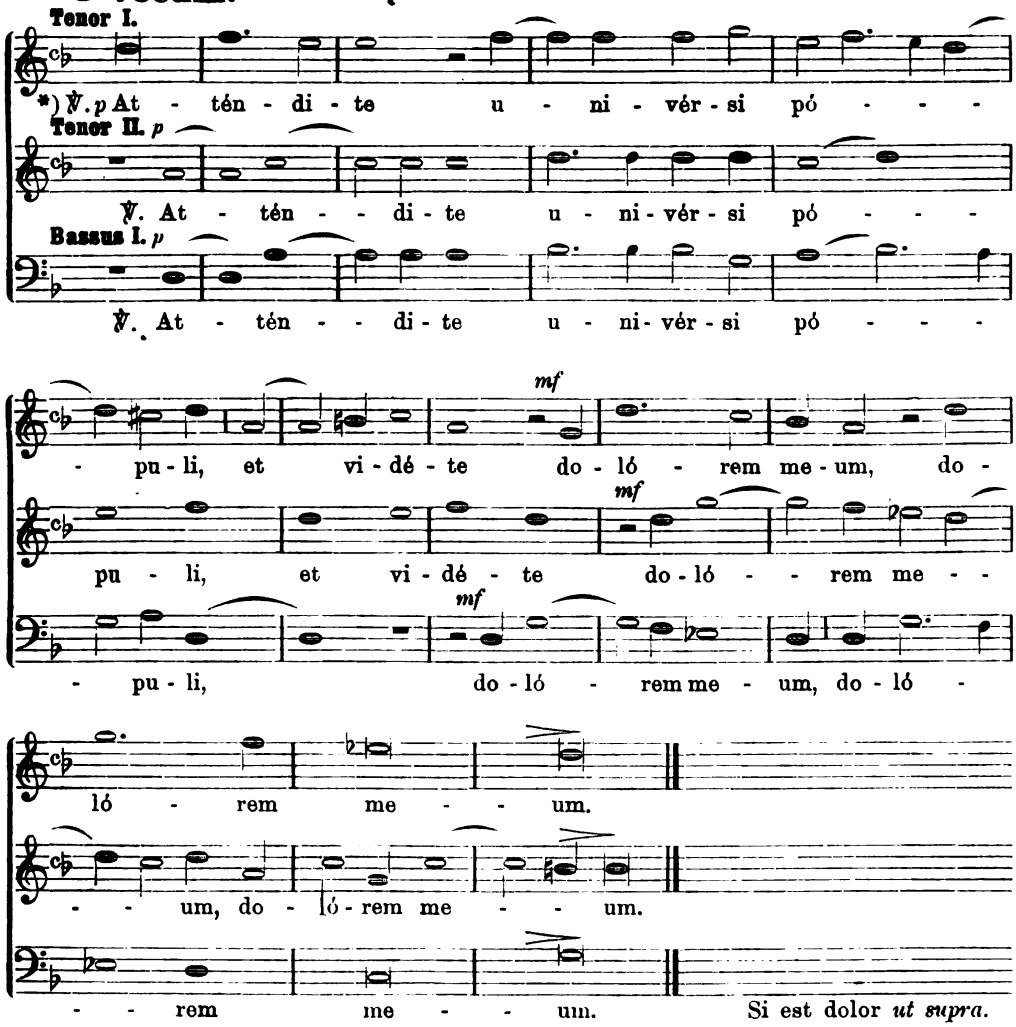


*) O ihr alle, die ihr vorübergehet am Wege, merkt auf und schauet, * Ob ein Schmerz ähnlich sei wie mein Schmerz.

Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



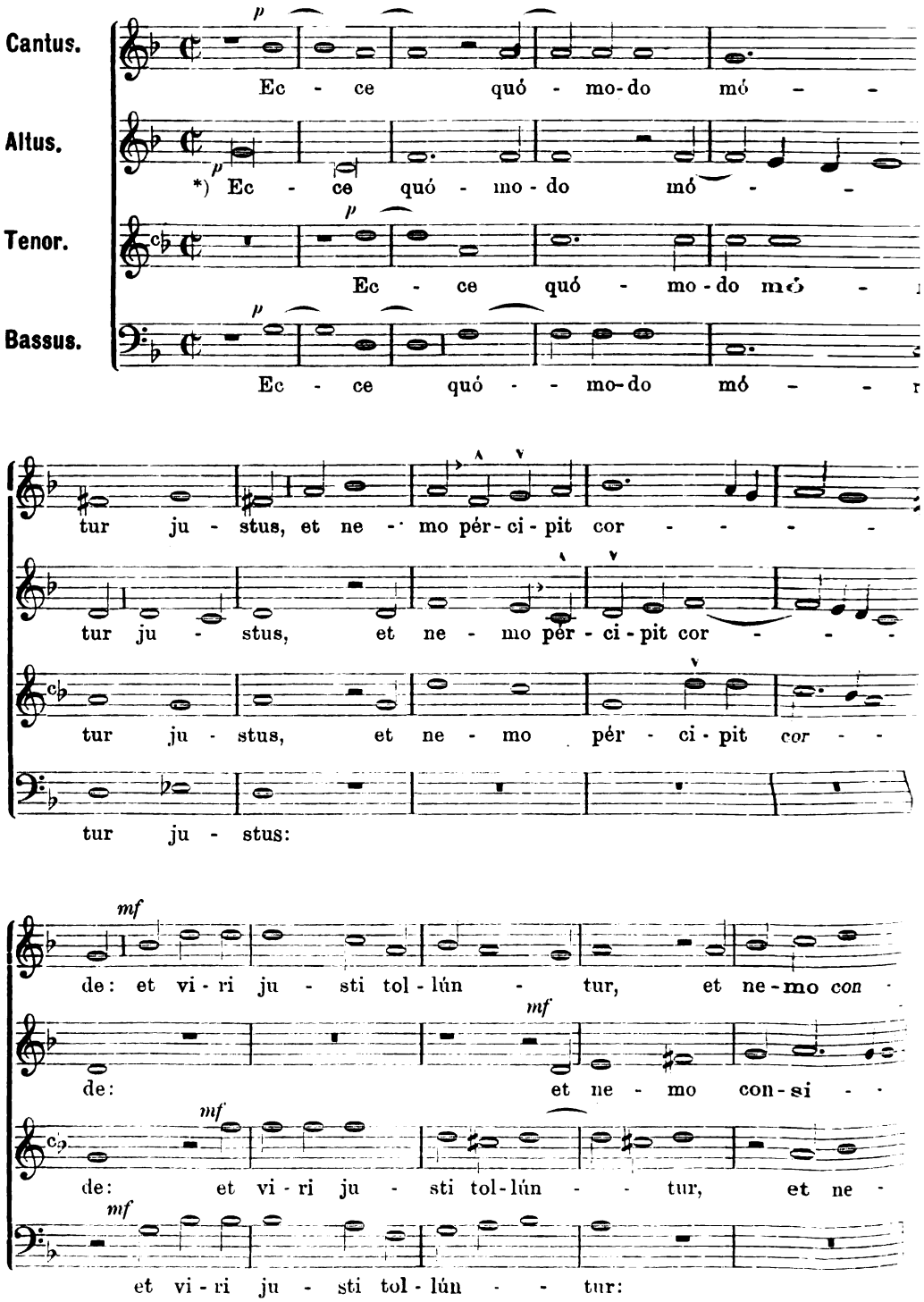
3 vocum.



*) **Merket auf all ihr Völker und schauet meinen Schmerz. — *Si est dolor* wird bis ℣. *Atténdite* wiederholt.**

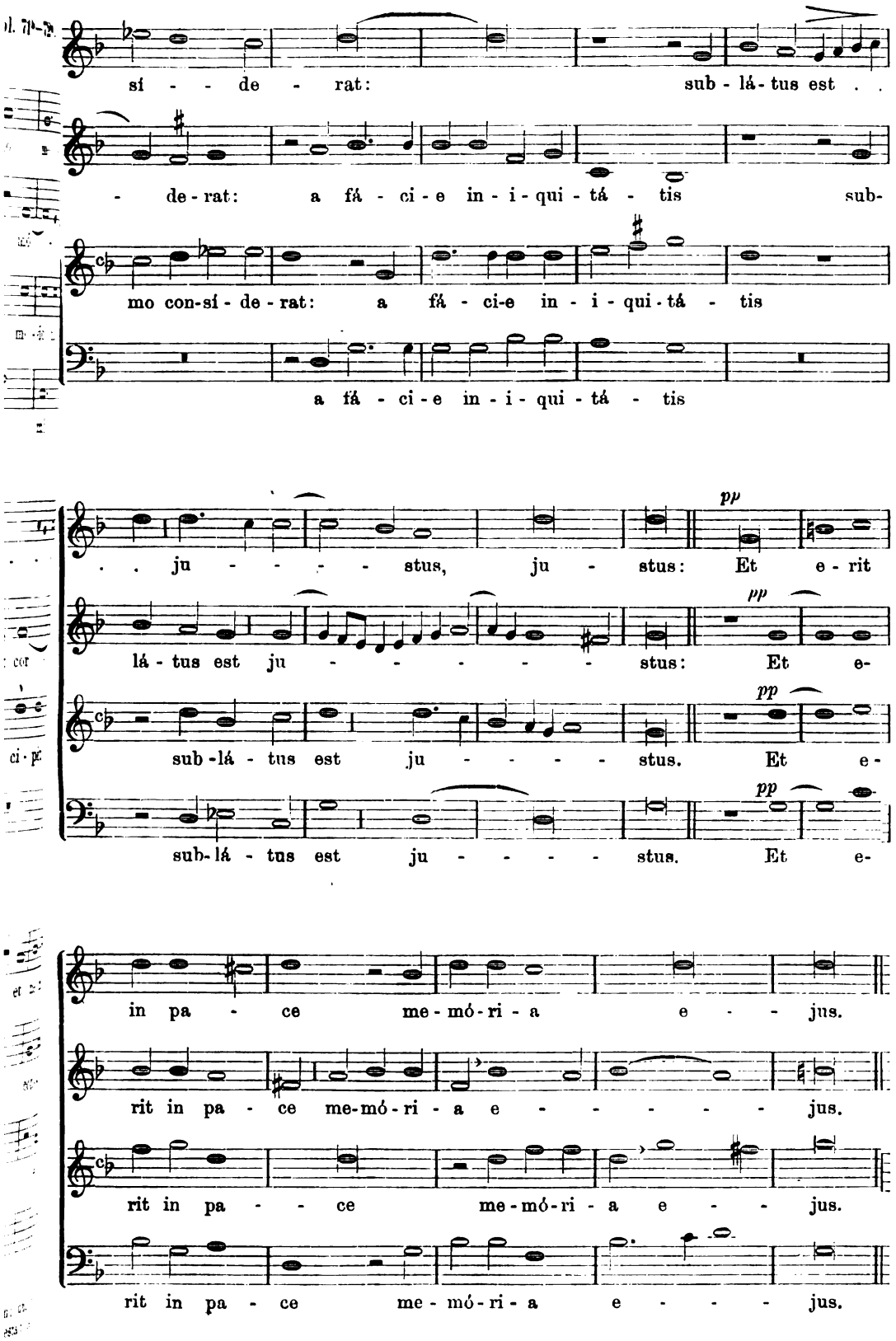
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

33. Responsorium VI. (4 voc. fol. 71b—72a.)



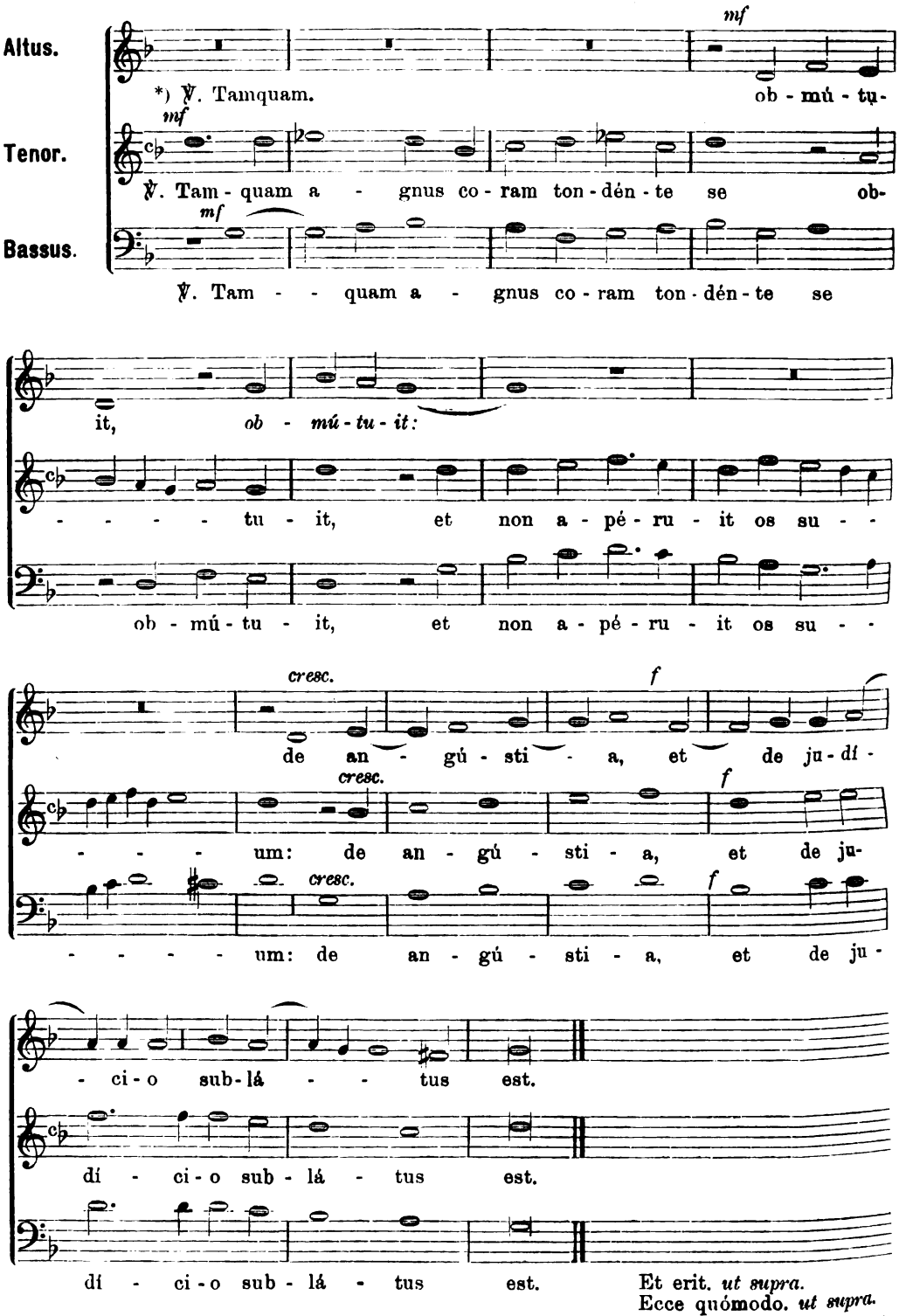
*) Siehe wie der Gerechte stirbt, und niemand nimmt es zu Herzen: und die gerechter Männer werden hinweggenommen, und niemand merkt darauf: von der Gestalt der Bosheit ist getötet worden der Gerechte: * aber im Frieden wird sein Andenken sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

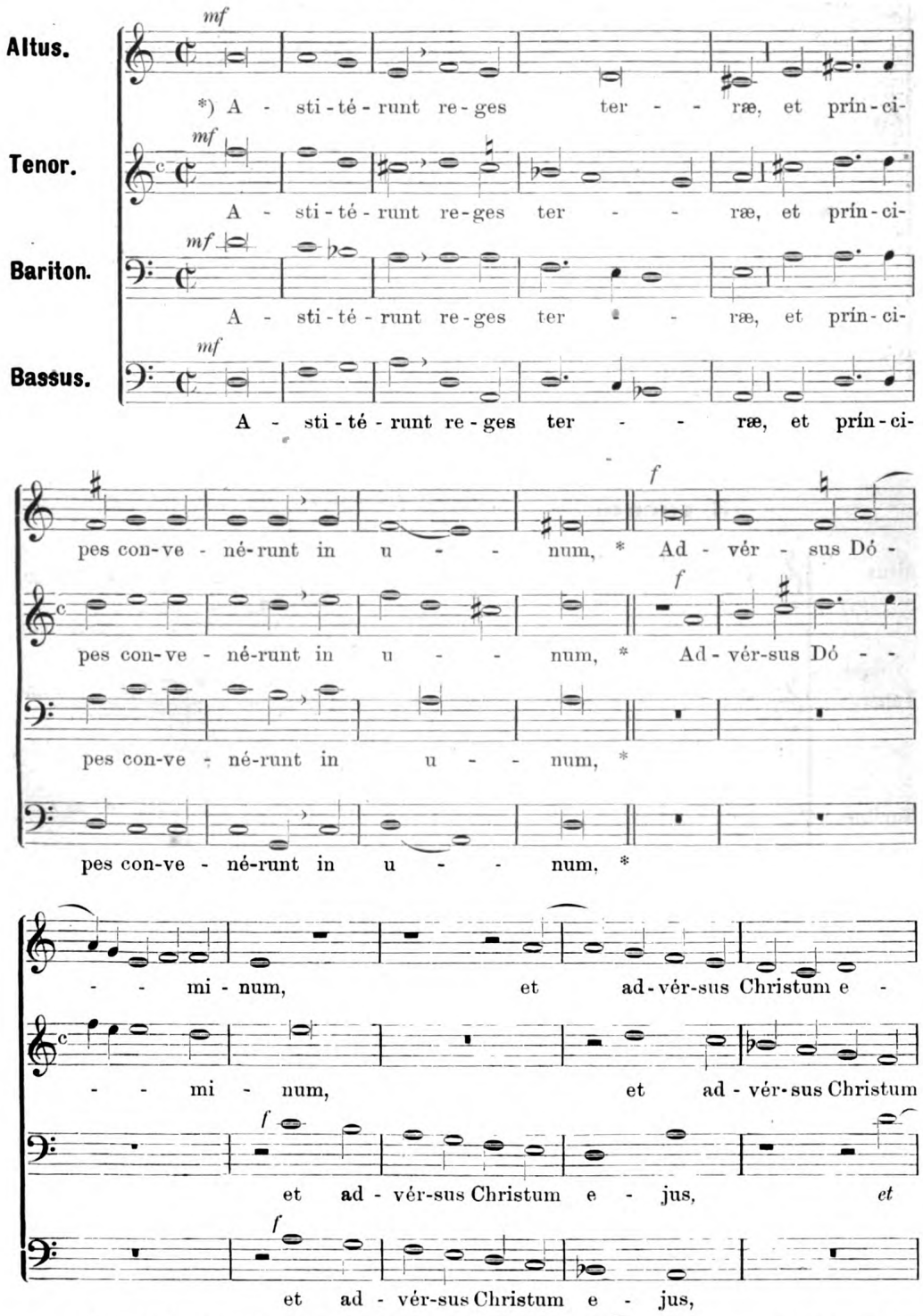
3 vocum.



*) Wie ein Schaf vor seinem Scherer verstummte er und öffnete nicht seinen Mund: der Angst und dem Gerichte ward er entzogen. — *Et erit* bis *Tamquam* und dann das Responsorium bis zum ℣. wird wiederholt.

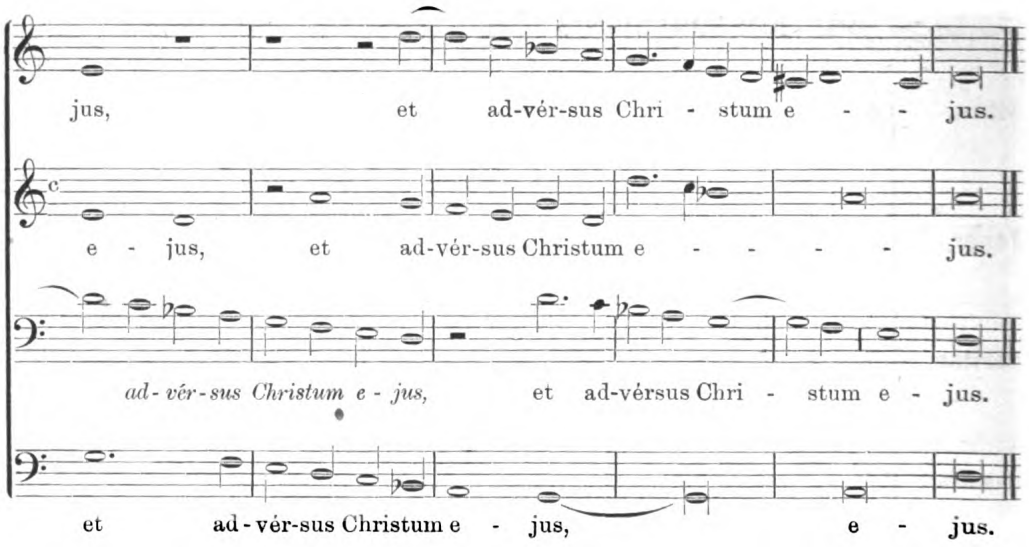
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

34. Responsorium VII. (4 voc. fol. 72b—73a.)

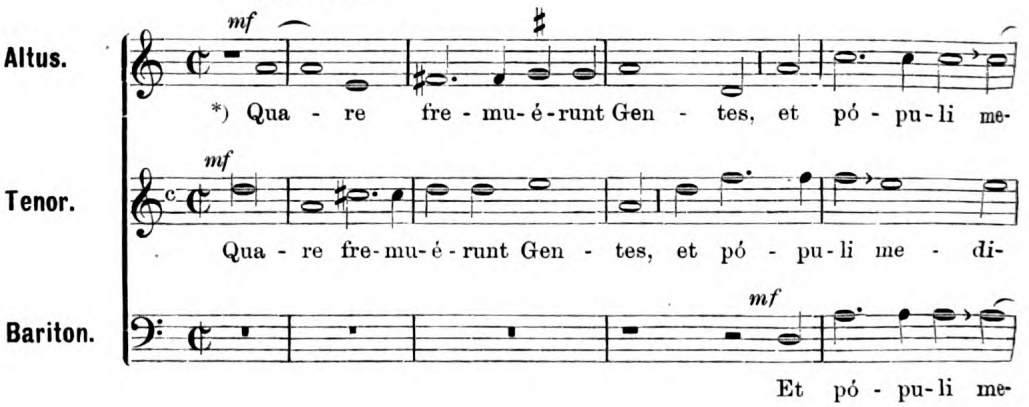


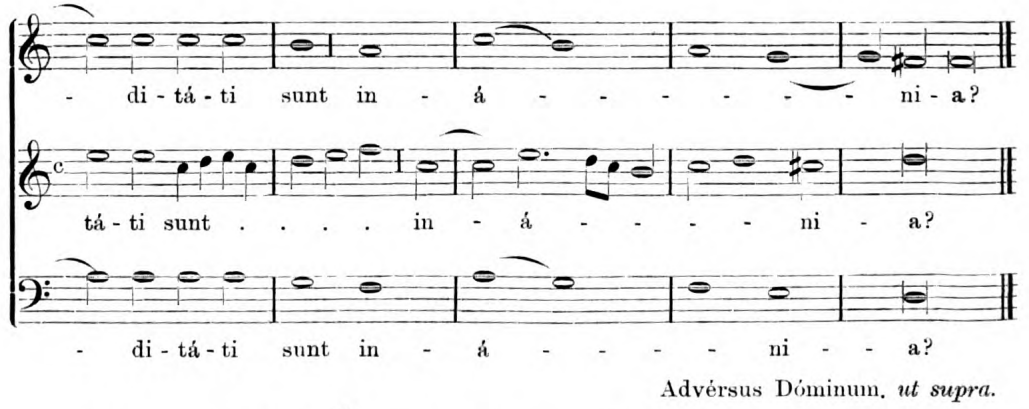
* Aufgestanden sind die Könige der Erde, und die Fürsten sind zusammengekommen, * — wider den Herrn, und wider seinen Gesalbten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.



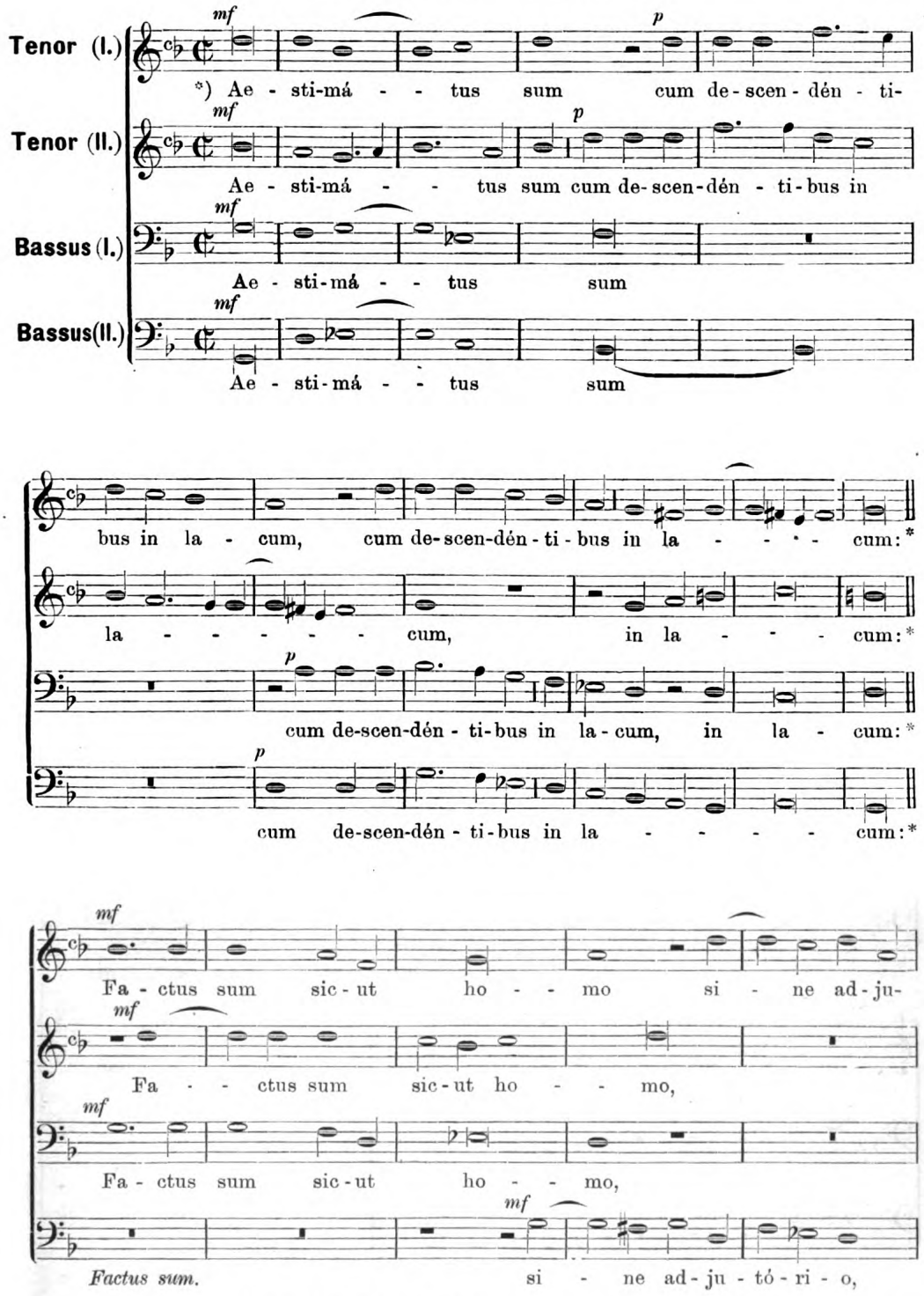


Advérsus Dóminum, *ut supra.*

*) Warum toben die Heiden, und die Völker was sinnen sie Eitles? — *Advérsus Dóminum* wird dann wiederholt.

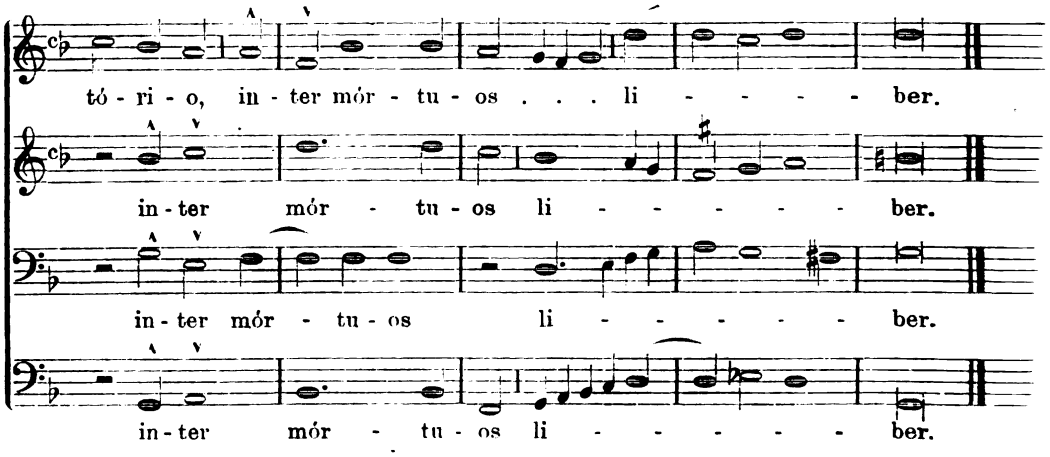
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

35. Responsorium VIII.

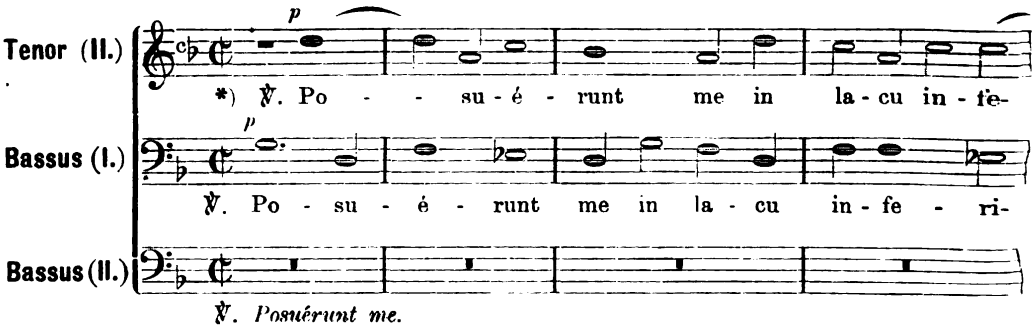


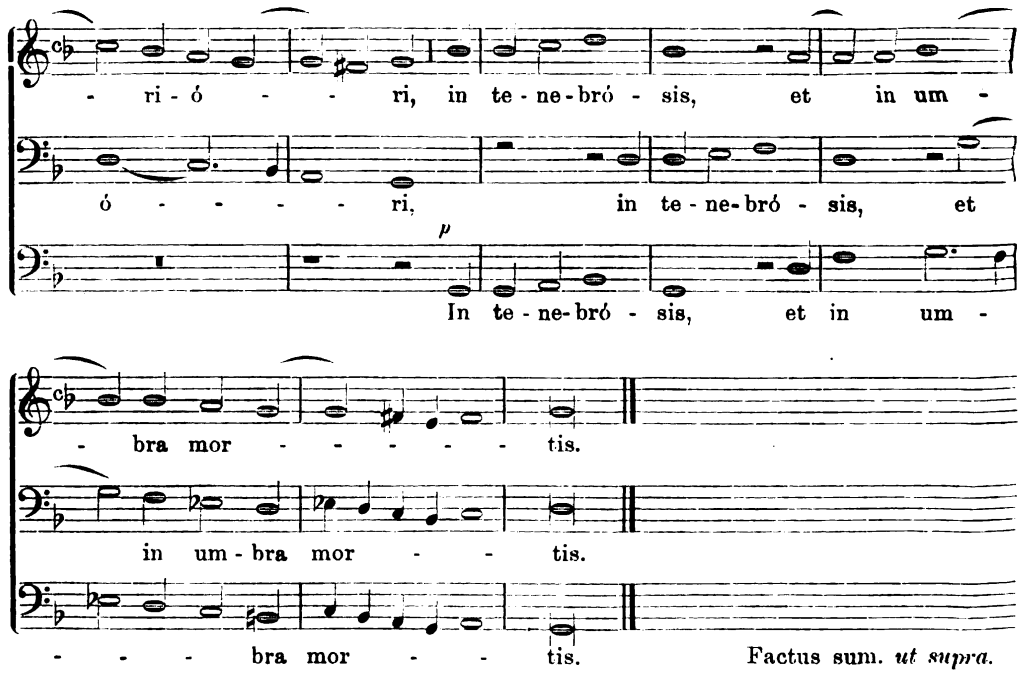
*) Ich bin gezählt worden zu denen, die hinabsteigen in die Gruft: * Ich bin geworden wie ein Mensch ohne Hilfe, unter Toten freigegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.

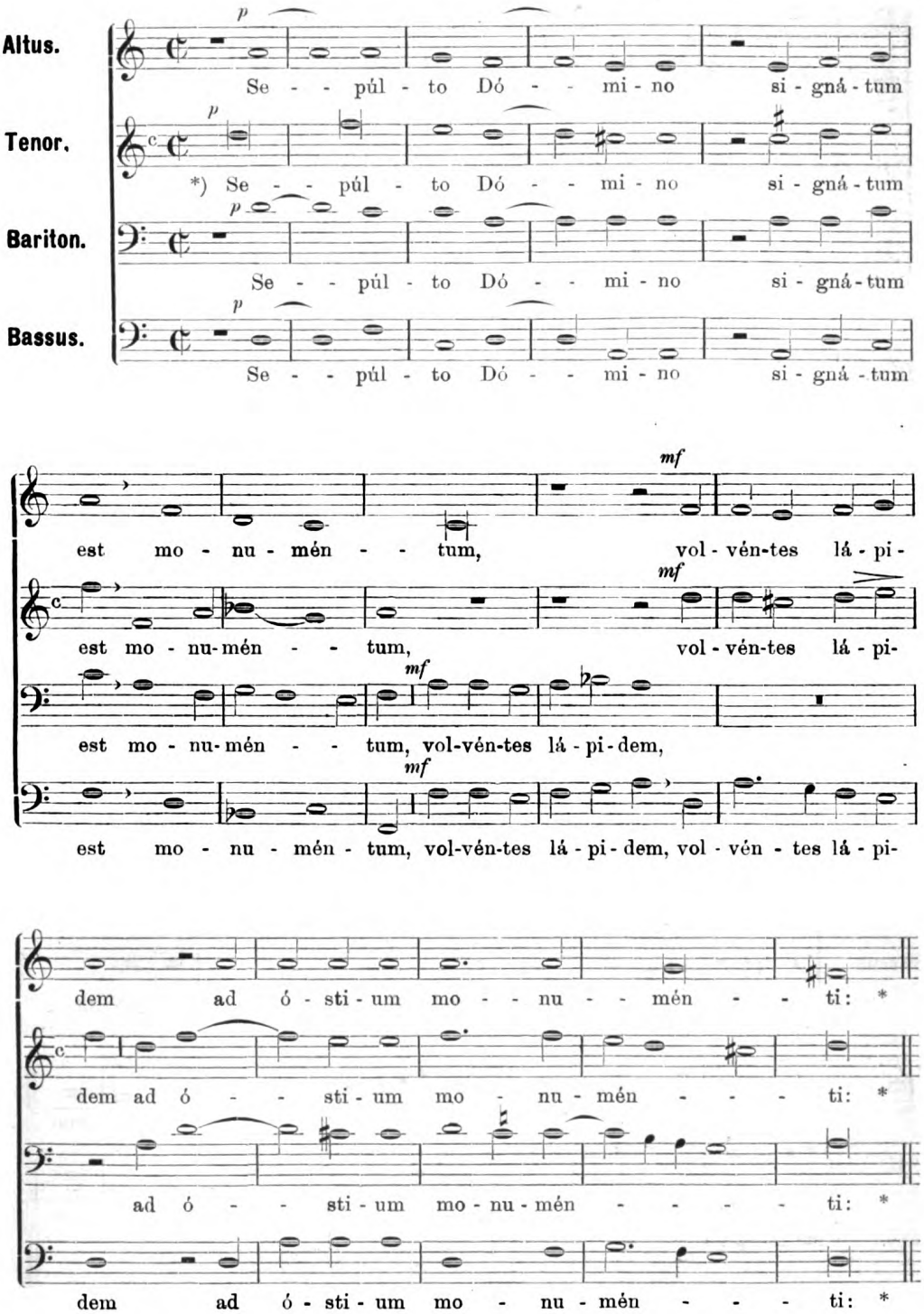




*) Sie haben mich gesenkt in die Grube der Tiefe, in die Finsternis, und in den Schatten des Todes. *Factus sum* wird bis *Posuérunt* wiederholt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

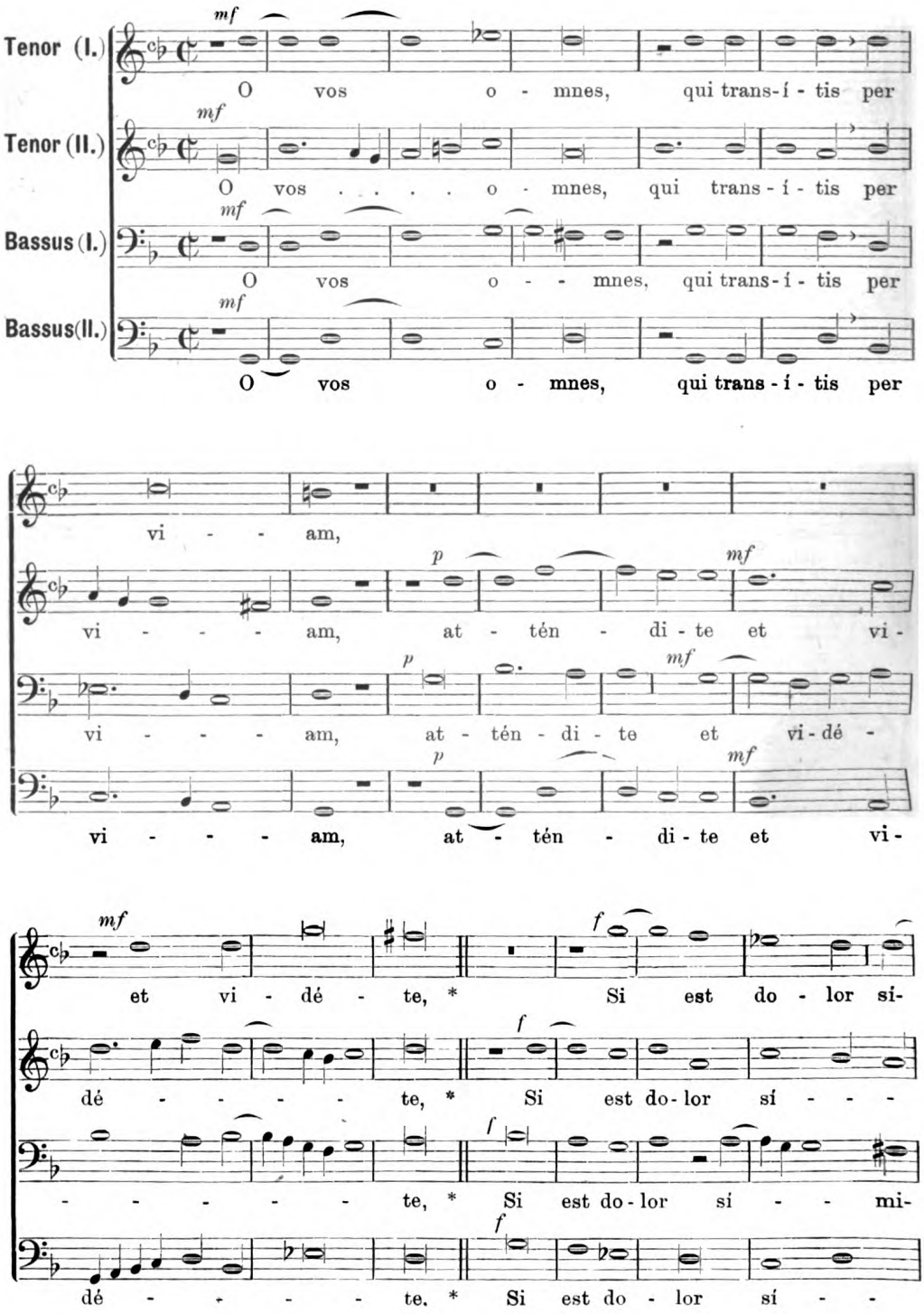
36. Responsorium IX. (4 voc. fol. 76b—75a.)



*) Nach dem Begräbnis des Herrn versiegelten sie das Grab und wälzten einen Stein vor den Eingang des Grabes: * Sie besetzten dasselbe mit Soldaten, um es zu bewachen.

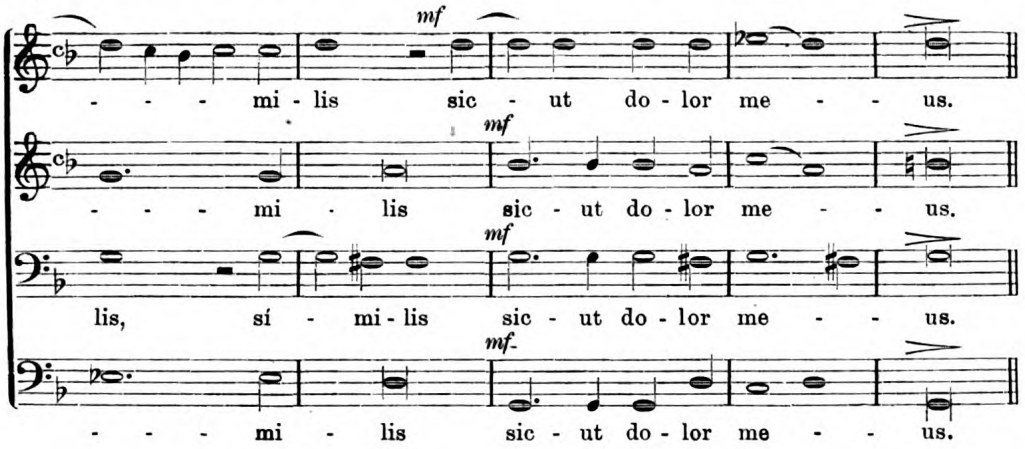
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

32. Responsorium V. (4 voc. fol. 70b—71a.)

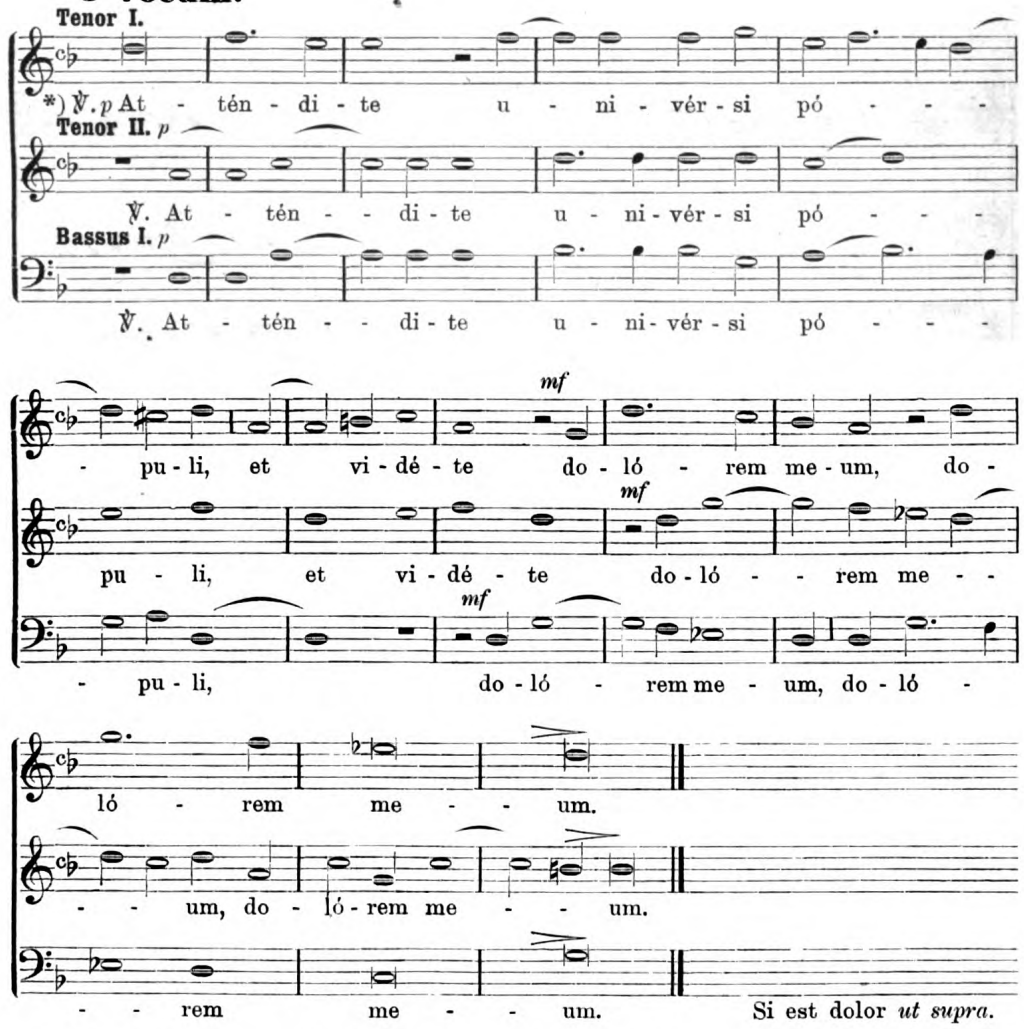


*) O ihr alle, die ihr vorübergehet am Wege, merkt auf und schauet, * Ob ein Schmerz ähnlich sei wie mein Schmerz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



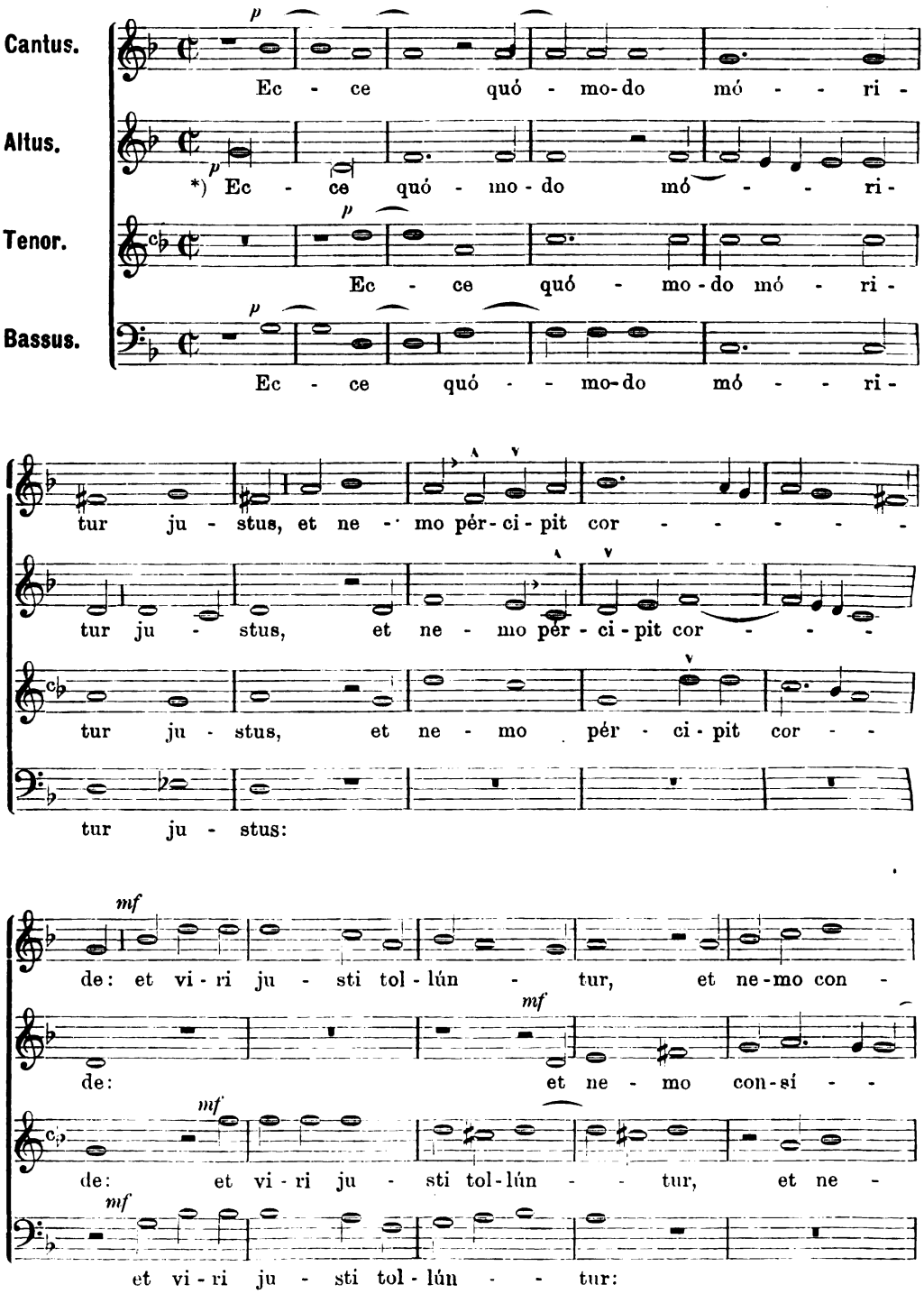
3 vocum.



*) **Merket auf all ihr Völker und schauet meinen Schmerz. — *Si est dolor* wird bis ℣. *Atténdite* wiederholt.**

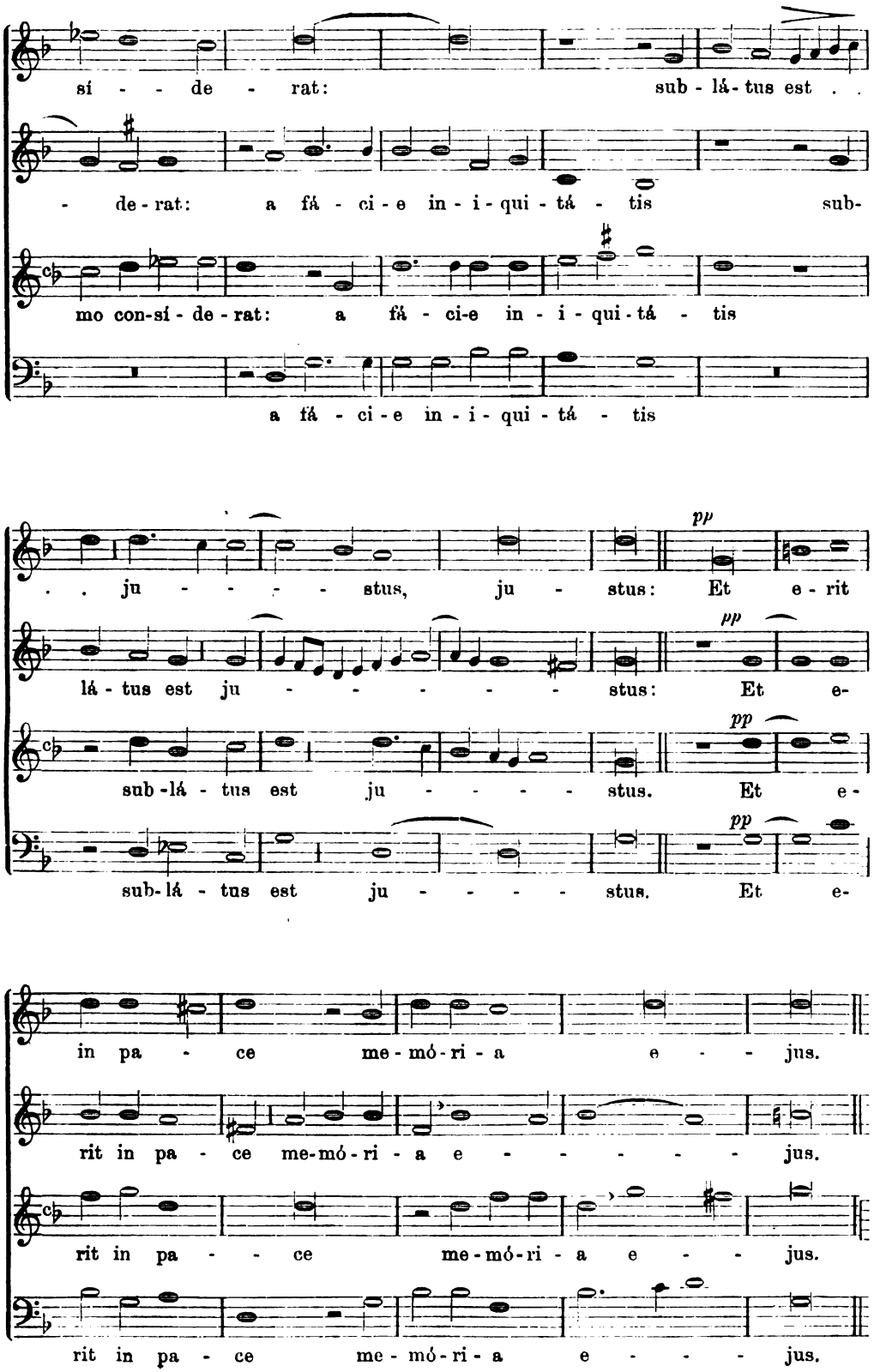
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

33. Responsorium VI. (4 voc. fol. 71b—72a.)



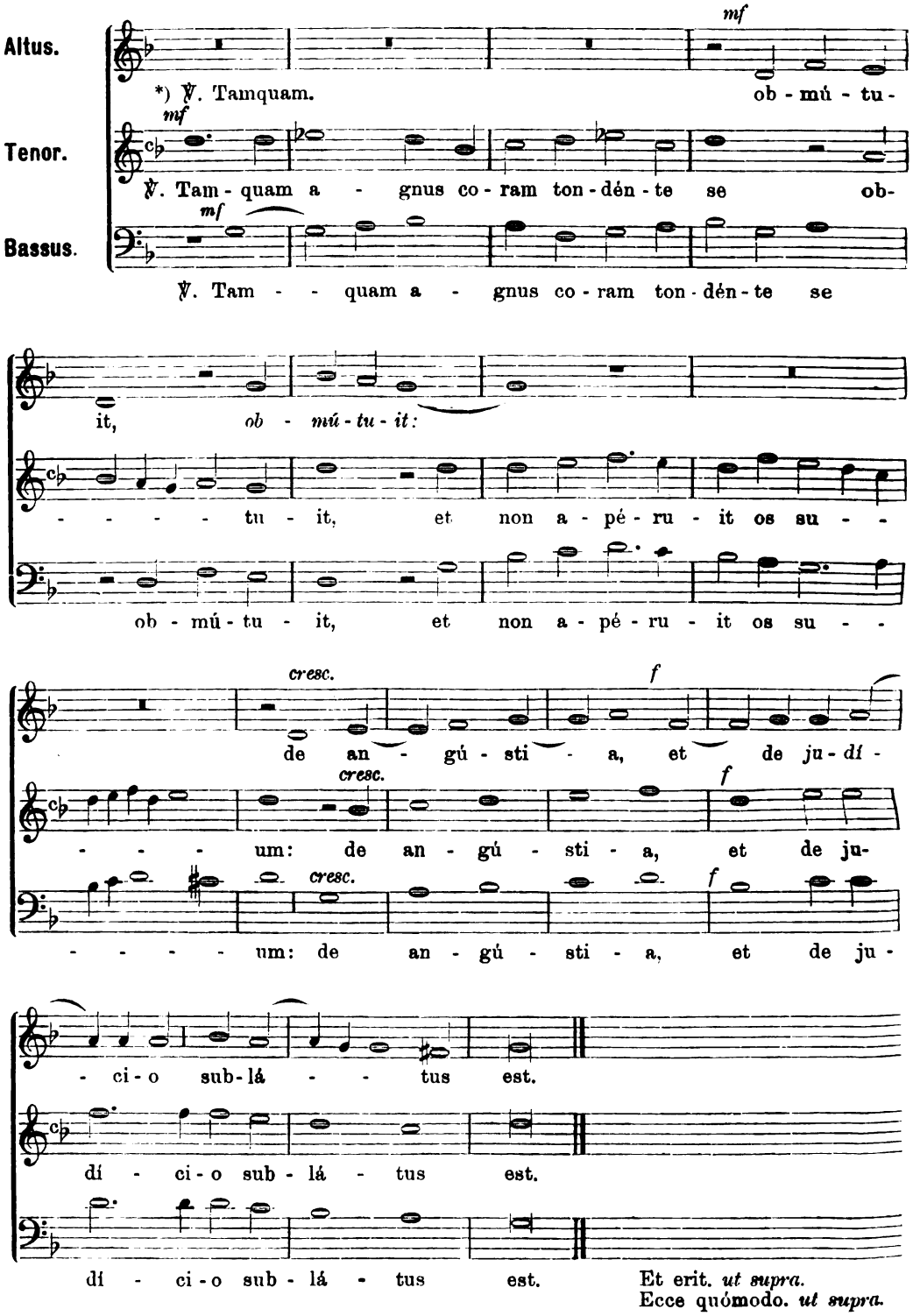
*) Siehe wie der Gerechte stirbt, und niemand nimmt es zu Herzen: und die gerechten Männer werden hinweggenommen, und niemand merkt darauf: von der Gestalt der Bosheit ist getötet worden der Gerechte: * aber im Frieden wird sein Andenken sein.

Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

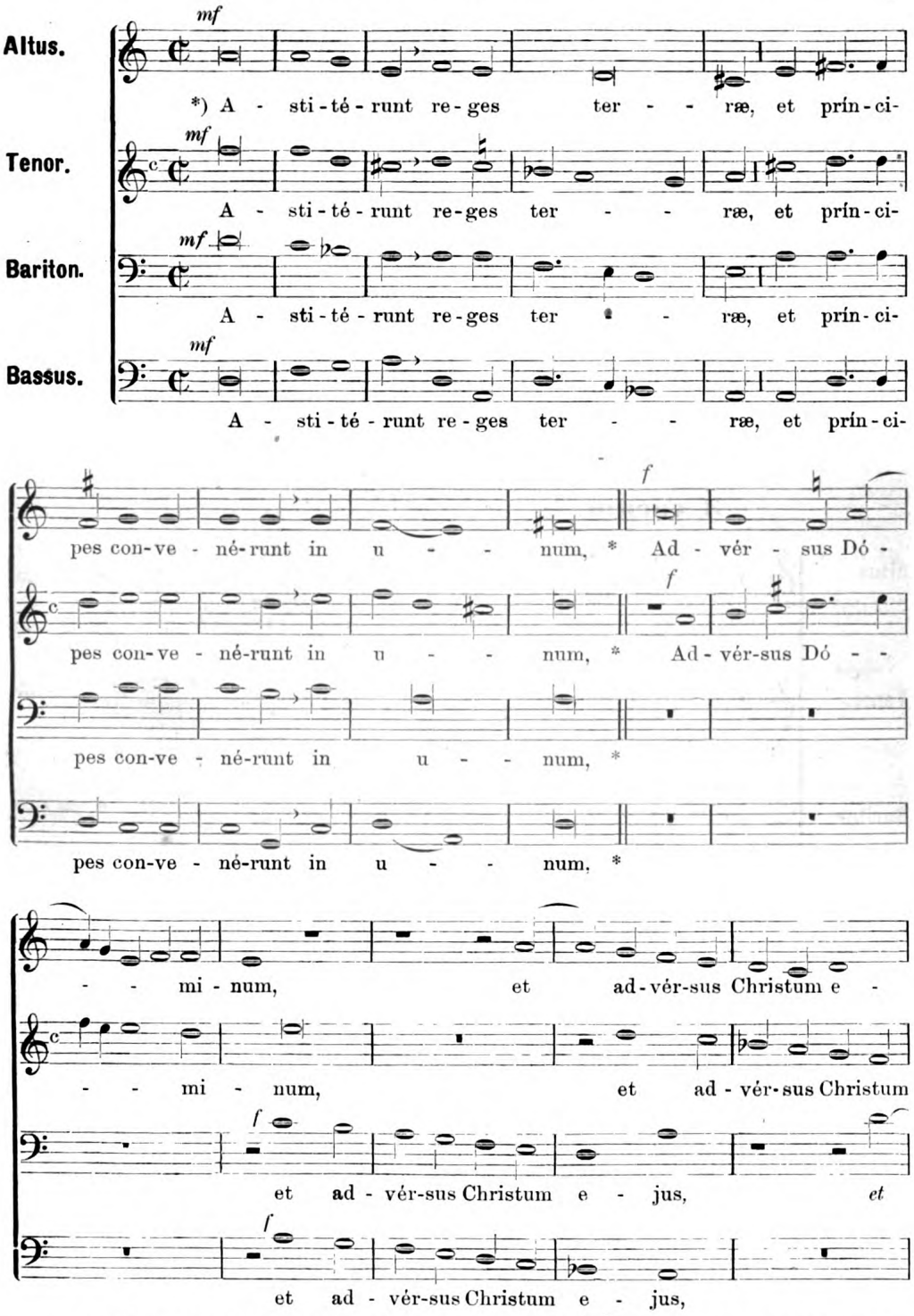
3 vocum.



*) Wie ein Schaf vor seinem Scherer verstummte er und öffnete nicht seinen Mund: der Angst und dem Gerichte ward er entzogen. — *Et erit* bis *Tamquam* und dann das Responsorium bis zum ℣. wird wiederholt.

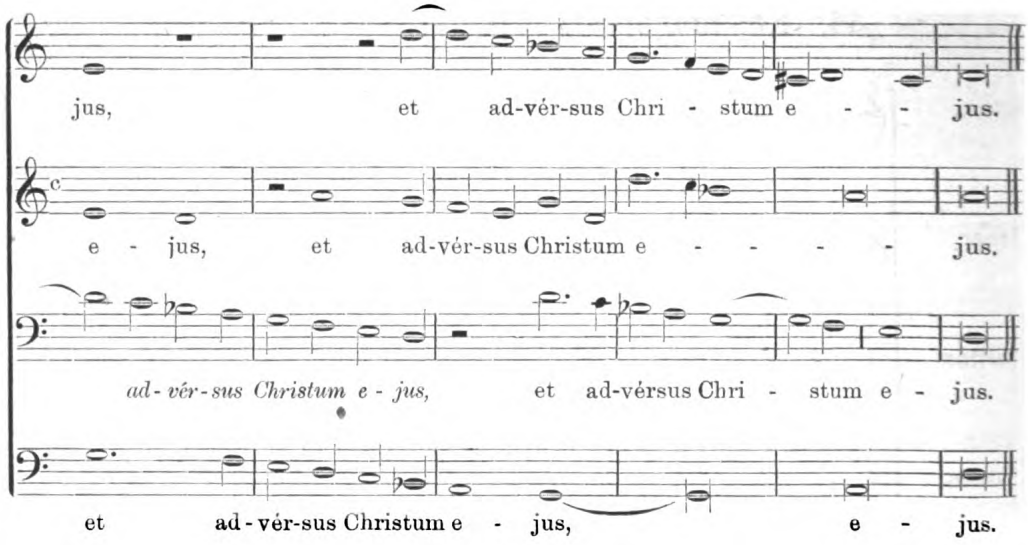
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

34. Responsorium VII. (4 voc. fol. 72b—73a.)

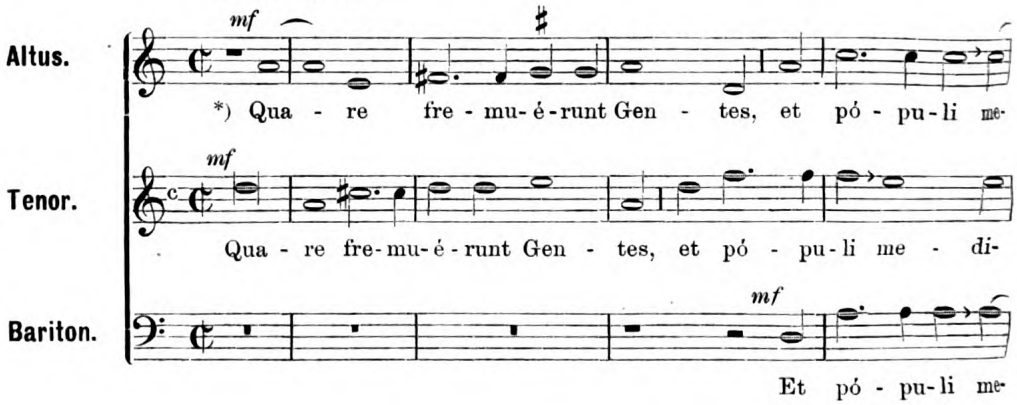


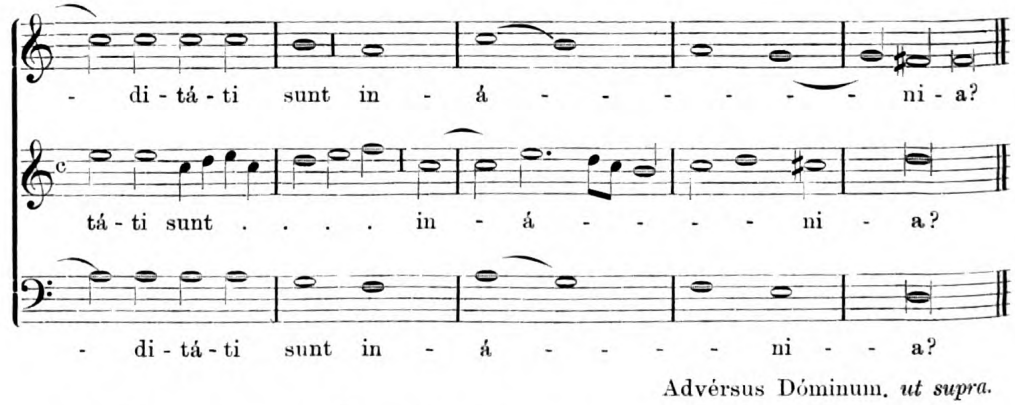
* Aufgestanden sind die Könige der Erde, und die Fürsten sind zusammengekommen, * — wider den Herrn, und wider seinen Gesalbten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.



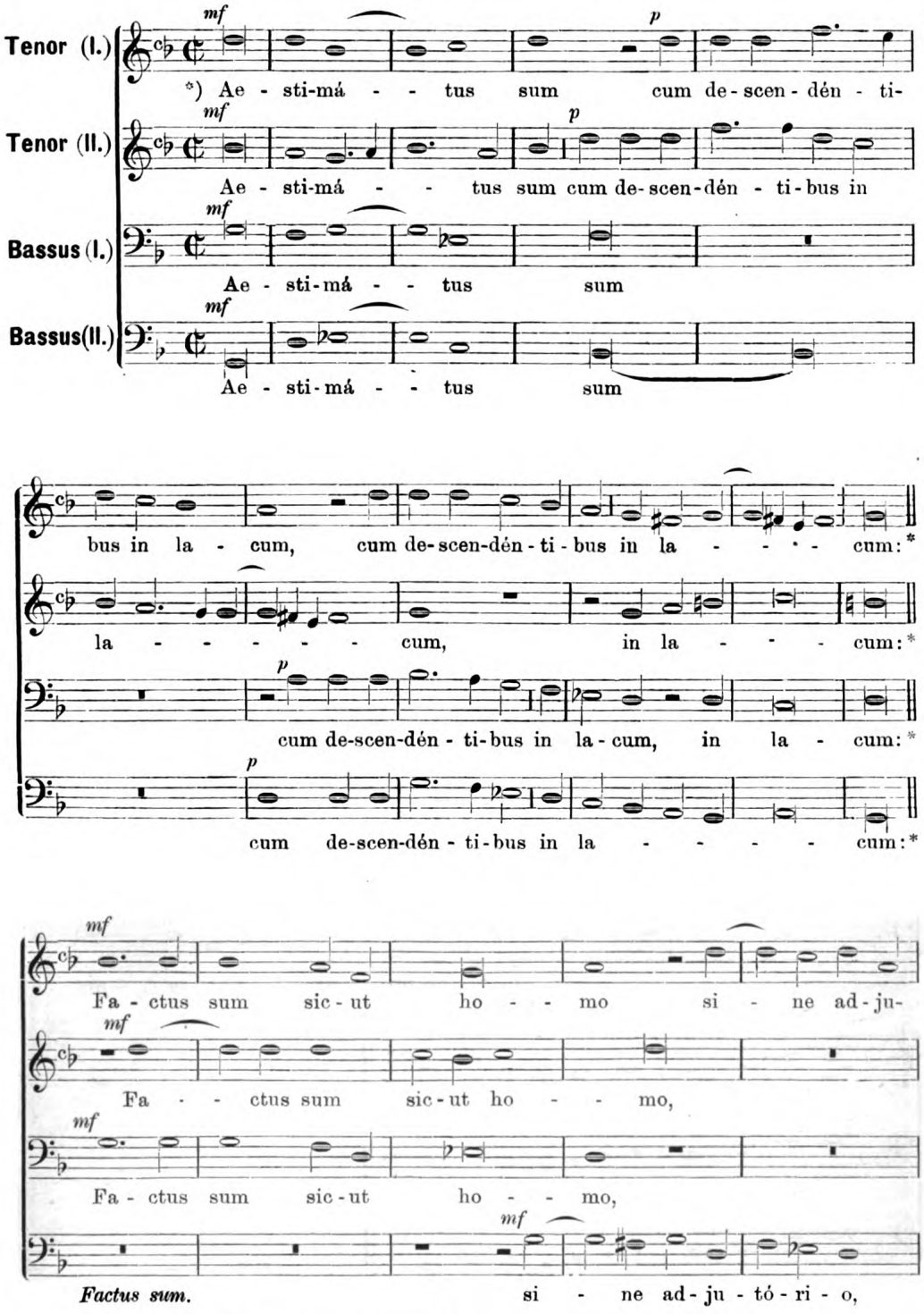


Advérsus Dóminum. *ut supra.*

*) Warum toben die Heiden, und die Völker was sinnen sie Eitles? — *Advérsus Dóminum* wird dann wiederholt.

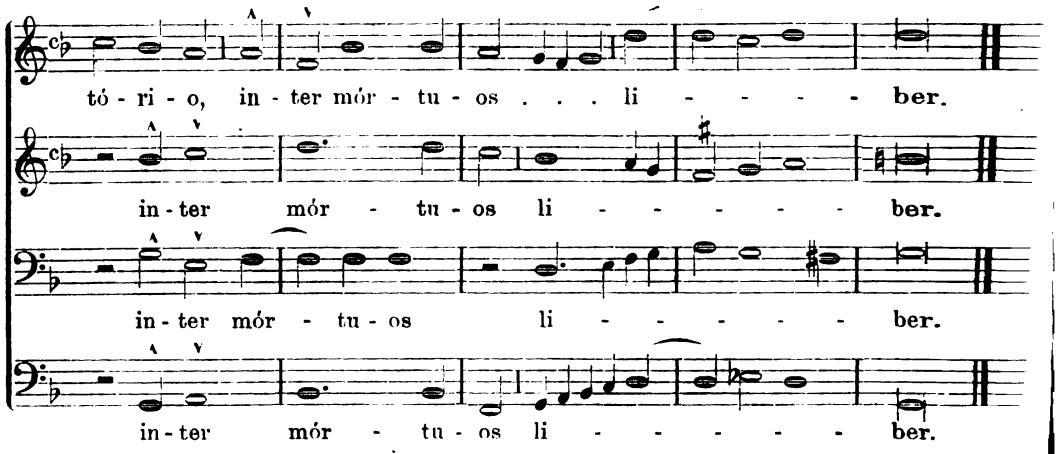
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

35. Responsorium VIII.

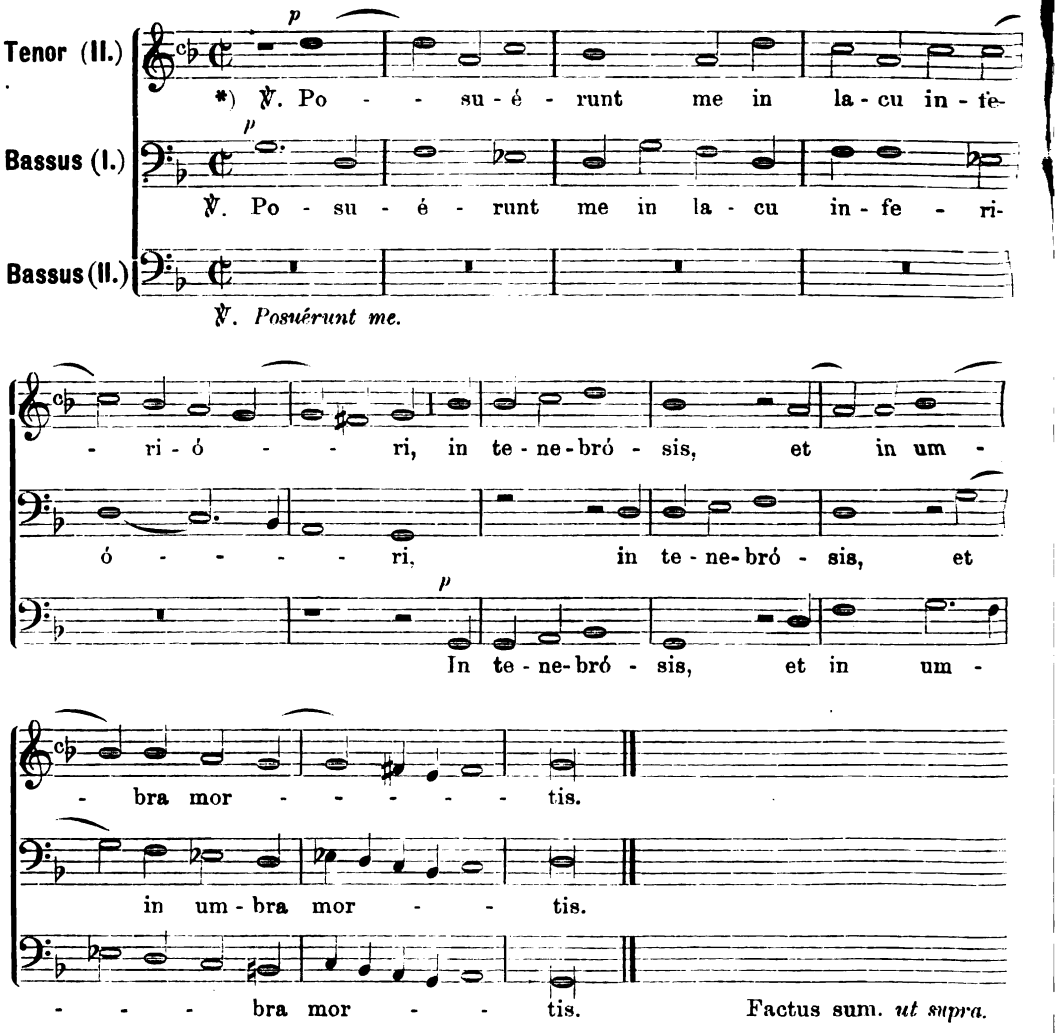


*) Ich bin gezählt worden zu denen, die hinabsteigen in die Gruft: * Ich bin geworden wie ein Mensch ohne Hilfe, unter Toten freigegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



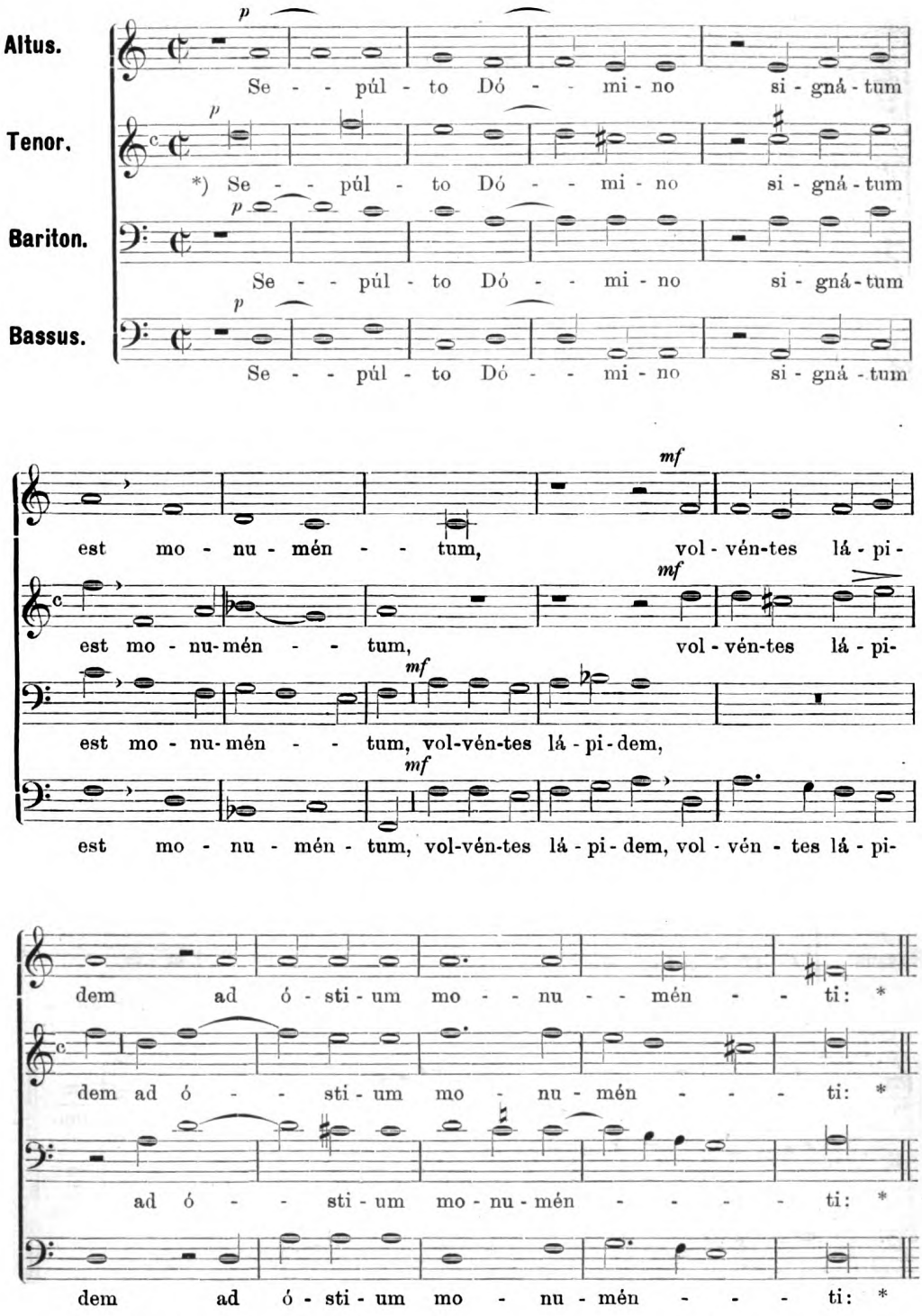
3 vocum.



*) Sie haben mich gesenkt in die Grube der Tiefe, in die Finsternis, und in den Schatten des Todes. *Factus sum* wird bis *Posuérunt* wiederholt.

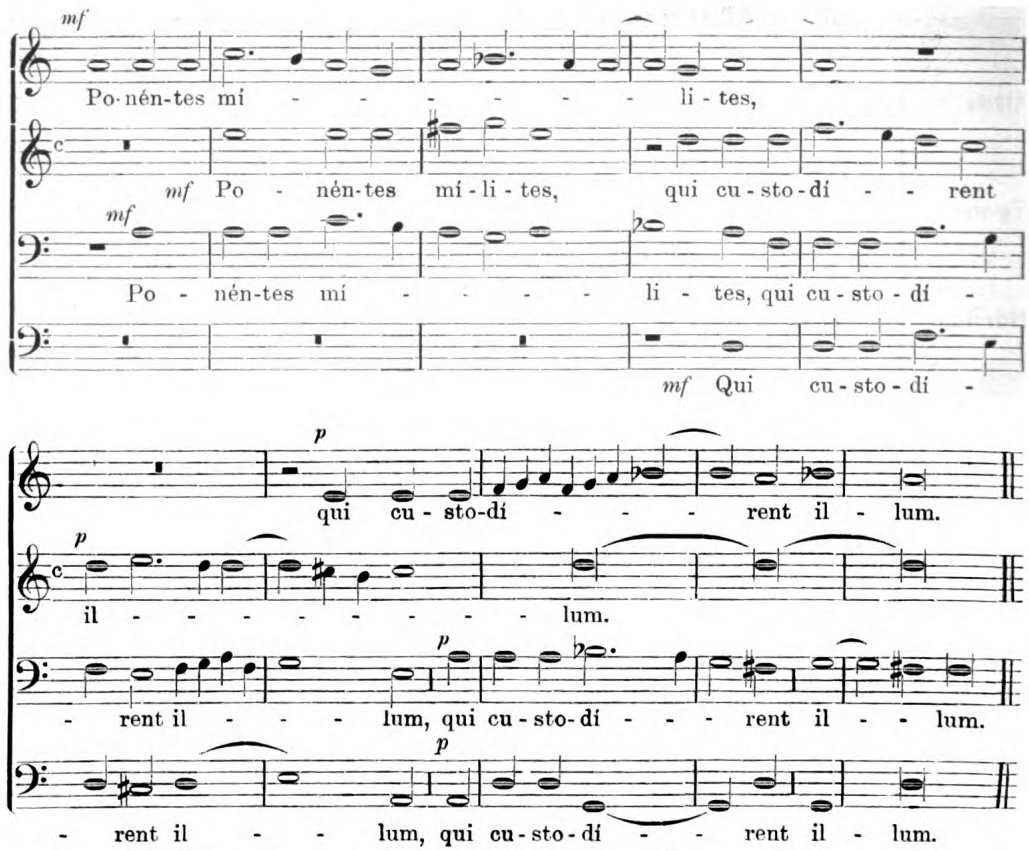
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

36. Responsorium IX. (4 voc. fol. 76b—75a.)

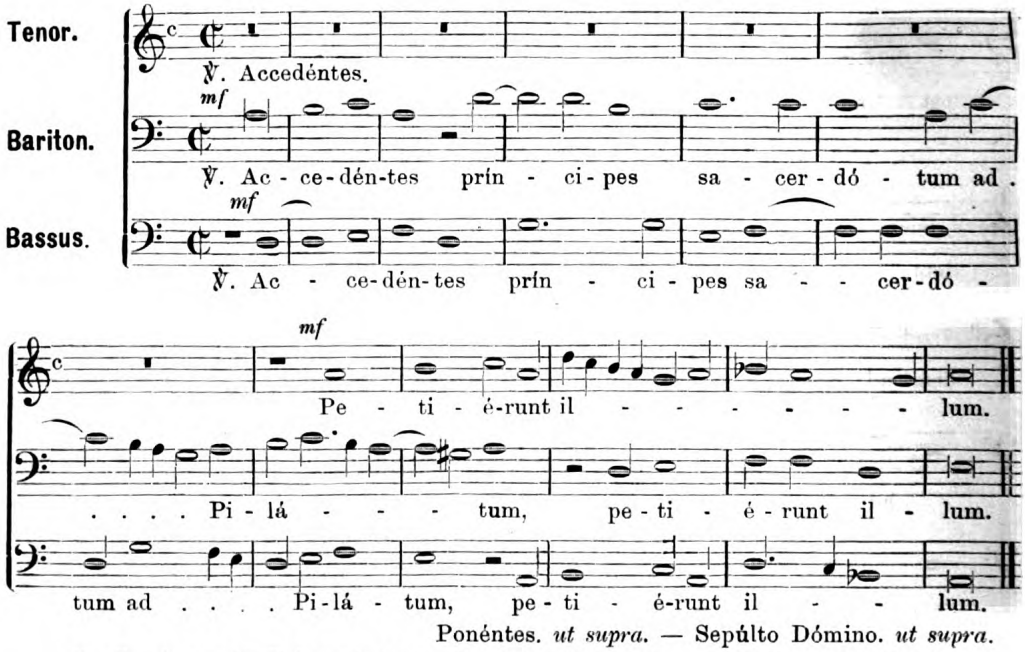


*) Nach dem Begräbnis des Herrn versiegelten sie das Grab und wälzten einen Stein vor den Eingang des Grabes: * Sie besetzten dasselbe mit Soldaten, um es zu bewachen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.



Poné̇ntes. *ut supra.* — Sepúlto Dómino. *ut supra.*

*) **Es gingen die Hohenpriester zu Pilatus, und baten ihn. — *Poné̇ntes*, dann das Respons. *Sepúlto* werden bis zum ℣. wiederholt.**

Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1. Index Officii hebdomadæ sanctæ.

Nr.		pag.
	Dominica in ramis palmarum.	
1.	Pueri Hebræorum. *Ant.* 4 voc.	1
2.	Passio secundum Matthæum. *Responsa turbæ,* 4 voc.	5
3.	O Domine Jesu Christi. *Mot.* 6 voc.	15
	Feria V in Cœna Domini.	
4.	Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ. *Lect. I.* 4 voc.	21
	Jerusalem. 5 voc.	26
5.	Vau. Et egressus est. *Lect. II.* 4 voc.	29
	2. Jerusalem. 5 voc.	33
6.	Jod. Manum suam. *Lect. III.* 5 voc.	35
	Jerusalem. 6 voc.	41
7.	Amicus meus. *Resp. IV.* 4 voc.	43
8.	Judas mercator. *Resp. V.* 4 voc. viril.	46
9.	Unus ex discipulis. *Resp. VI.* 4 voc.	49
10.	Eram quasi agnus. *Resp. VII.* 4 voc.	51
11.	Una hora. *Resp. VIII.* 4 voc viril.	54
12.	Seniores populi. *Resp. IX.* 4 voc.	57
13.	Canticum Zachariæ: Benedictus. 4 voc.	61
14.	Miserere mei Deus. *Ps. 50.* 4 voc.	67
15.	In elevatione Corporis Christi. (Tantum ergo.) 5 voc.	69
	Feria VI in Parasceve.	
16.	Heth. Cogitavit. *Lect. I.* 4 voc.	73
17.	Lamed. Matribus. *Lect. II.* 4 voc.	77
18.	Aleph. Ego vir. *Lect. III.* 5 voc.	83
19.	Tamquam ad latronem. *Resp. IV.* 4 voc.	89
20.	Tenebræ factæ sunt. *Resp. V.* 4 voc. viril.	92
21.	Animam meam. *Resp. VI.* 4 voc.	96
22.	Tradiderunt me. *Resp. VII.* 4 voc.	100
23.	Jesum tradidit. *Resp. VIII.* 4 voc. viril.	103
24.	Caligaverunt oculi. *Resp. IX.* 4 voc.	106
25.	Passio secundum Joannem. 4 voc.	109
26.	In adoratione crucis: Vere languores. 4 voc.	114
27.	Populе meus. *Improp.* 4 voc.	118
	Sabbato sancto.	
28.	Heth. Misericordiæ. *Lect. I.* 4 voc.	121
	Jerusalem. 6 voc.	124
29.	Aleph. Quomodo obscuratum. *Lect. II.* 4 voc.	126
	2. Jerusalem. 5 voc.	131
30.	Incipit oratio. *Lect. III.* 6 voc.	132
	Jerusalem. 8 voc.	141
	2. Jerusalem. 5 voc.	143
31.	Recessit pastor. *Resp. IV.* 4 voc.	145
32.	O vos omnes. *Resp. V.* 4 voc. viril.	148
33.	Ecce quomodo. *Resp. VI.* 4 voc.	150
34.	Astiterunt reges. *Resp. VII.* 4 voc.	153
35.	Aestimatus sum. *Resp. VIII.* 4 voc. viril.	155
36.	Sepulto Domino. *Resp. IX.* 4 voc.	157

Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

II. Index alphabeticus singularum cantionum.

	Nr.	pag.
Aestimatus sum. *Resp. VIII. Sab. S.* 4 voc. viril.	35	155
Aleph. Ego vir. *Lect. III. Fer. VI.* 5 voc. (C. A. 2 T. B.)	18	83
Aleph. Quomodo obscuratum. *Lect. II. Sab. S.* 4 voc. (2 A. T. Bar.)	29	126
2. Jerusalem. 5 voc. (2 A. T. Bar. B.)		
Amicus meus. *Resp. IV. Fer. V.* 4 voc.	7	43
Animam meam. *Resp. VI. Fer. VI.* 4 voc.	21	96
Astiterunt reges. *Resp. VII. Sab. S.* 4 voc.	34	153
Benedictus. *Cant. Zachar.* 4 voc.	13	61
Caligaverunt oculi. *Resp. IX. Fer. VI.* 4 voc.	24	106
Ecce quomodo. *Resp. VI. Sab. S.* 4 voc.	33	150
Eram quasi agnus. *Resp. VII. Fer. V.* 4 voc.	10	51
Heth. Cogitavit. *Lect. I. Fer. VI.* 4 voc.	16	73
Heth. Misericordiæ. *Lect. I. Sab. S.* 4 voc.	28	121
Jerusalem. 6 voc. (2 C. A. 2 T. B.)		
Incipit Lamentatio. *Lect. I. Fer. V.* 4 voc. (2 A. Bar. B.)	4	21
Jerusalem. 5 voc. (2 A. Bar. 2 B.)		
Incipit oratio. *Lect. III. Sab. S.* 6 voc. (2 C. A. 2 T. B.)	30	132
Jerusalem. 8 voc. (2 C. 2 A. 2 T. 2 B.)		
2. Jerusalem. 5 voc. (2 A. T. 2 B.)		
Jesum tradidit. *Resp. VIII. Fer. VI.* 4 voc. viril.	23	103
Jod. Manum suam. *Lect. III. Fer. V.* 5 voc. (2 C. A. T. B.)	6	35
Judas mercator. *Resp. V. Fer. V.* 4 voc. viril.	8	46
Lamed. Matribus. *Lect. II. Fer. VI.* 4 voc. (2 C. A. T.)	17	77
Miserere mei Deus. *Ps. 50.* 4 voc.	14	67
O Domine Jesu Christe. *Mot.* 6 voc. (C. 2 A. 2 T. B.)	3	15
O vos omnes. *Resp. V. Sab. S.* 4 voc. viril.	32	148
Passio secundum Joannem. *Responsa turbæ.* 4 voc.	25	109
Passio secundum Matthæum. *Responsa turbæ.* 4 voc.	2	5
Popule meus. *Improp.* 4 voc.	27	118
Pueri Hebræorum. *Ant. Dom. Palm.* 4 voc.	1	1
Recessit pastor noster. *Resp. IV. Sab. S.* 4 voc.	31	145
Seniores populi. *Resp. IX. Fer. V.* 4 voc.	12	57
Sepulto Domino. *Resp. IX. Sab. S.* 4 voc. (A. T. Bar. B.)	36	157
Tamquam ad latronem. *Resp. IV. Fer. VI.* 4 voc.	19	89
Tantum ergo. *In elevatione Corp. Chr.* 5 voc. (2 C. A. T. B.)	15	69
Tenebræ factæ sunt. *Resp. V. Fer. VI.* 4 voc. viril.	20	92
Tradiderunt me. *Resp. VII. Fer. VI.* 4 voc.	22	100
Una hora. *Resp. VIII. Fer. V.* 4 voc. viril.	11	54
Unus ex discipulis. *Resp. VI. Fer. V.* 4 voc.	9	49
Vau. Et egressus est. *Lect. II. Fer. V.* 4 voc.	5	29
2. Jerusalem. 5 voc. (2 C. A. T. B.)		
Vere languores. *In adoratione Crucis.* 4 voc.	26	114

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

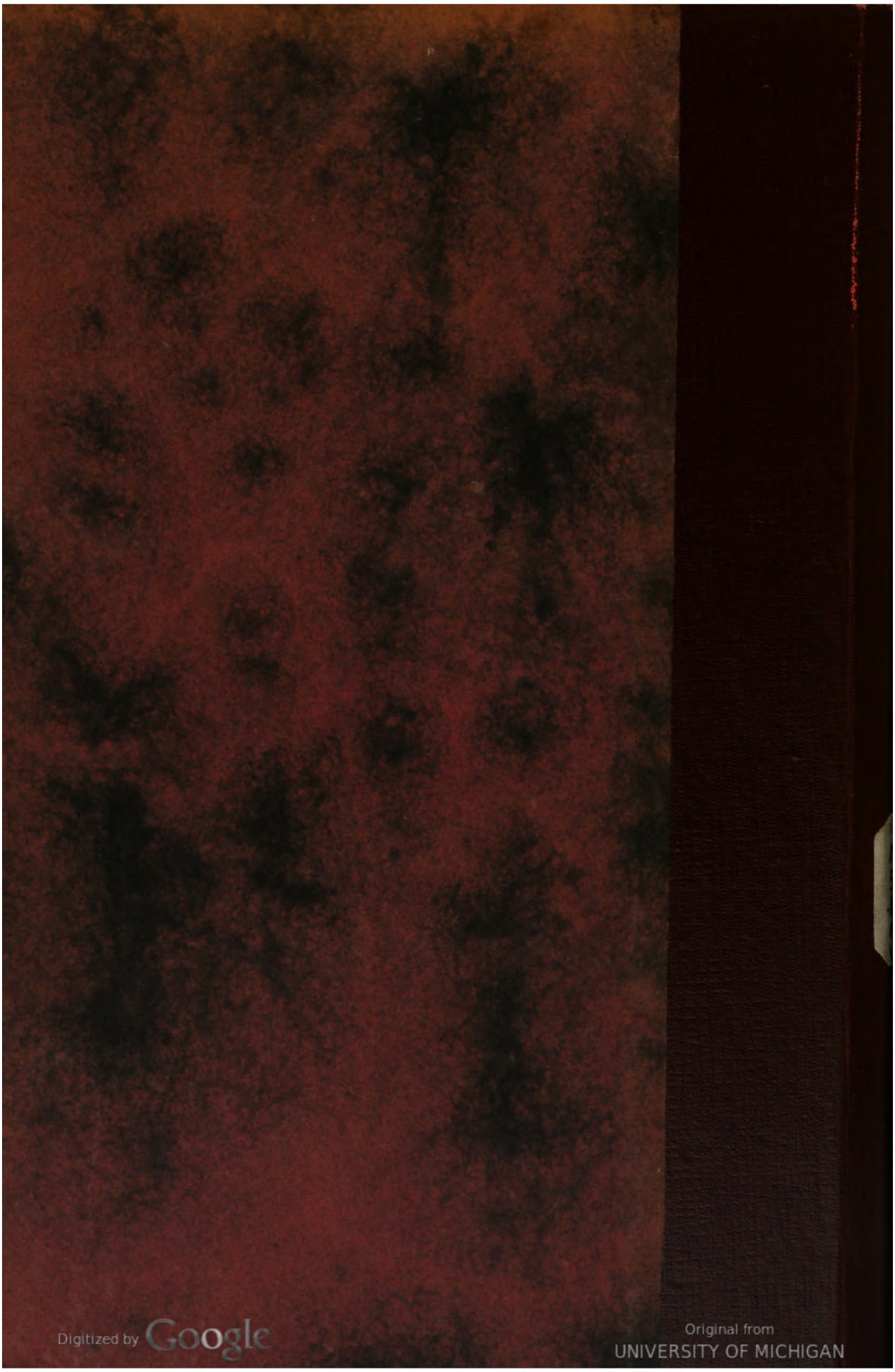
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148051
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google